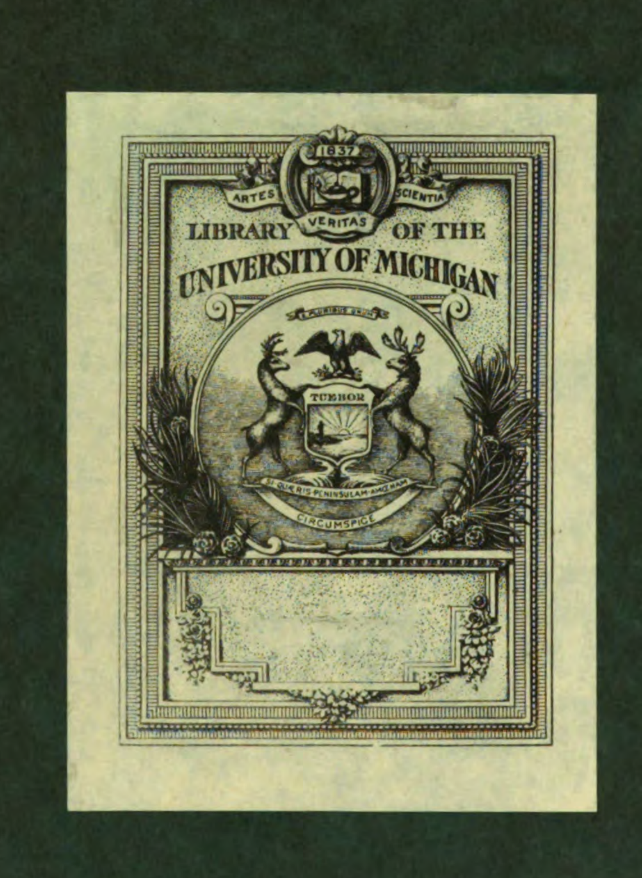


ANTON SPRINGER

KUNSTGESCHICHTE




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





HANDBUCH DER
KUNSTGESCHICHTE

VON

ANTON SPRINGER

BAND V

VON 1800 BIS ZUR GEGENWART

NEUNTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

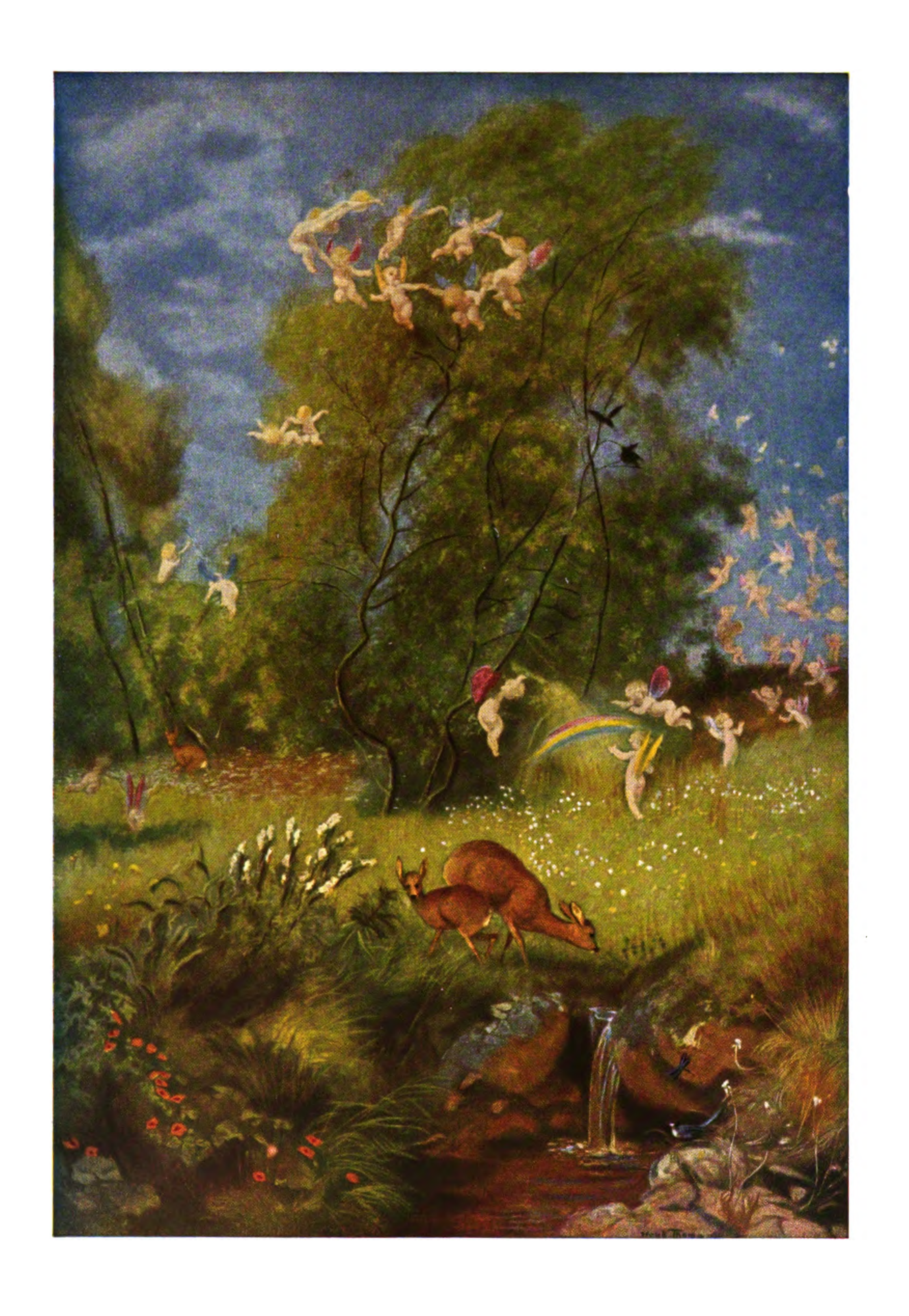
BEARBEITET VON MAX OSBORN

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1925




OF
MICH.



FRÜHLINGSREIGEN. VON HANS THOMA
Mannheim, Privatbesitz

TAFEL I

DIE KUNST VON
1800 BIS ZUR GEGENWART

VON

ANTON SPRINGER

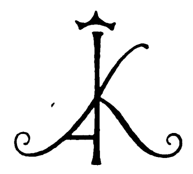
NEUNTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

MAX OSBORN



MIT 653 ABBILDUNGEN IM TEXT, 32 FARBENDRUCKTAFELN
UND 4 TAFELN IN LICHTDRUCK



ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1925



Transfer to Fine Art 8·7·67

Vorwort zur dritten Auflage

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage des Textbuches zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts von Anton Springer (1884) sind zweiundzwanzig Jahre verflossen. Als sie in den Handel ging, war das Ende des Jahrhunderts, dem der Band gewidmet war, noch fern. Die Kunstbewegung, in deren Hochflut wir Heutigen stehen, und in der wir ein bedeutsames Element der Entwicklung der jüngsten Epoche erblicken, stand damals im Ausland noch in den Anfängen, war in Deutschland noch fast ein Unbekanntes, und selbst jene Anfänge waren noch zu nahe, als daß eine zusammenfassende historische Darstellung möglich gewesen wäre. Die letzten beiden Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts brachten dann allenthalben neue Keime zur Entfaltung. Und überdies ließen die Ergebnisse der Forschung, die sich nun erst eingehender mit dem Zeitabschnitt seit 1800 zu beschäftigen begann, seinen kunstgeschichtlichen Verlauf zum Teil in wesentlich anderem Lichte erscheinen als früher.

Aus allen diesen Gründen ergab sich für die Herstellung der dritten Auflage die Notwendigkeit einer gründlichen Neubearbeitung des Textes. Dabei war es die erste und wichtigste Pflicht des jüngeren Kunsthistorikers, dem die Verlagsbuchhandlung mit Zustimmung der Familie des verewigten Verfassers diese ehrenvolle Aufgabe übertrug, den Wortlaut der Springerschen Darstellung, soweit irgend möglich, zu erhalten. Eingehende Erwägungen ließen es jedoch richtiger erscheinen, den dritten und letzten Abschnitt der zweiten Auflage, die die Zeit von 1850 ab behandelte, gänzlich fallen zu lassen und einen neuen Text an seine Stelle zu setzen, wobei es sich empfahl, den umfangreichen Stoff in zwei Abschnitte zu gliedern (1850—1870 und 1870—1900). So stellt sich denn der Hauptteil des vorliegenden Bandes, von Seite 120 an, als die selbständige Arbeit des Herausgebers dar. Aber auch in den ersten beiden Abschnitten (S. 1—119), die im allgemeinen den alten Text bewahrt haben, waren manche Änderungen unabweisbar. Zunächst mußten an mehreren Stellen Streichungen vorgenommen werden, weil die Ausführlichkeit in der Behandlung einzelner Künstler mit ihrer Wertschätzung durch die spätere historische Kritik so wenig im Einklang stand, daß man annehmen darf, Springer selbst hätte bei einer Neubearbeitung seines Textes diese Ausführungen eingeschränkt, vermutlich sogar weit radikaler, als es nunmehr der Respekt vor seinem Wort gestattete. Nicht geringe Schwierigkeiten machte sodann die Frage, wie es mit denjenigen Strömungen und Künstlerpersönlichkeiten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu halten sei, die Springer nicht erwähnte, die nach heutiger Auffassung jedoch in der Darstellung nicht fehlen dürfen. Nach reiflicher Überlegung wurde der folgende Weg gewählt: Einschiebungen in den alten Text sind nur an ganz wenigen Stellen, wo es unvermeidlich war, vorgenommen worden (wie etwa bei Chassériau, S. 88 f., den Springer nicht nannte). Im übrigen wurden alle Nachträge in den späteren Kapiteln verarbeitet, obschon dies mehrfach einen Widerspruch zu den Jahreszahlen ergab, die sich in den Kolumnenüberschriften finden. Dieser Mißstand erschien jedoch geringer als der,



der sich ergeben hätte, wenn die Springerschen Kapitel mit fremdem Gut vollgestopft und dadurch nicht nur pietätlos um ihre ursprüngliche Gestalt, sondern auch um ihre innere Geschlossenheit gebracht worden wären. Ganz abgesehen davon, daß sich die Anschauungen des Verfassers und des Bearbeiters im allgemeinen künstlerischen Fragen wie in einzelnen besonderen Fällen naturgemäß nicht immer decken, so daß sich ein höchst unorganisches Gemisch ergeben hätte. Um seiner Schilderung da, wo sie auf die ältere Entwicklung zurückweist, eine gewisse Rundheit zu sichern, hat der Bearbeiter einige wenige Partien aus dem ehemaligen Text herausgelöst und in die folgenden Kapitel verwoben; die wichtigste Annektierung dieser Art ist Menzel, der nach unserer Anschauung seinen Platz richtiger hinter Krüger und Blechen (S. 200 ff.) erhält als bei Schwind und Ludwig Richter, zumal da die Berliner Jahrhundert-Ausstellung des vergangenen Winters den Anlaß bot, die Vorklänge der modernen deutschen Kunst aus den früheren Jahrzehnten im Zusammenhang aufzureihen. Die kleinen Wiederholungen, die sich bei dieser Anlage des Ganzen nicht völlig vermeiden ließen, die übrigens auf das geringste Maß reduziert sind, möge der Leser dem Streben nach einer einheitlichen Gestaltung des Textes zugute halten. Schließlich habe ich Rechenschaft davon abzulegen, daß ich die Satzgestaltung der älteren Fassung durchweg überarbeitet habe, um manche Einzelheiten mehr mit dem heutigen Sprachempfinden auszugleichen. Doch war es mir hier wie überall oberstes Gesetz, in keinem Punkt den Geist der Springerschen Darstellung zu verletzen.

In meiner Bearbeitung der Zeit von 1850 bis 1900 habe ich mich von den Springerschen Grundsätzen leiten lassen, die den Charakter dieses Buches als den eines einführenden »Handbuches« betonten und vor allem auf den deutschen Leser und Benutzer wiesen. In den Kapiteln über die deutsche Kunst habe ich mich dabei in einigen Fällen an meine frühere Veröffentlichung »Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert« (Verlag von F. Schneider & Co., Berlin 1901) angelehnt.

Der Verlagsbuchhandlung von E. A. Seemann, die mir im Verlaufe meiner Arbeit das freundlichste Entgegenkommen bewiesen, die der Ausstattung dieses Bandes die liebevollste Sorgfalt gewidmet und den Hauptanteil an der mühevollen Auswahl und Beschaffung des reichen Abbildungsmaterials auf ihre Schultern genommen hat, möchte ich auch an dieser Stelle meinen wärmsten und aufrichtigsten Dank aussprechen.

Berlin, im September 1906

Max Osborn

Vorwort zur fünften Auflage

Die Neubearbeitung dieses Abschlußbandes von Anton Springers »Handbuch«, die vor zwei Jahren zuerst erschien, hat eine so freundliche Aufnahme gefunden, daß sich bereits im vergangenen Jahre die Notwendigkeit ergab, eine neue Auflage (also die vierte des ehemaligen »Textbuches zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts«) zu veranstalten. Sie mußte so eilig hergestellt werden, daß nur einige Druckfehler und Versehen berichtigt werden konnten. Auch dieser Neudruck war jedoch rasch vergriffen; und so ward nach einem weiteren Jahre wiederum eine neue Auflage (die hier vorliegende fünfte) erforderlich, bei der sich nun die Möglichkeit ergab, den ganzen Band noch einmal einer sorgfältigen Durchsicht zu unterziehen. Es wurden dabei, soweit es sich innerhalb des gegebenen Rahmens ermög-



lichen ließ, zahlreiche Wünsche berücksichtigt, die bezüglich des Textes wie der Abbildungen laut geworden waren. Wiewohl für die ersten beiden Abschnitte, die im wesentlichen noch den Wortlaut des Springerschen »Textbuches« bewahren (siehe Vorwort zur dritten Auflage), die Respektierung der ursprünglichen Fassung als Grundsatz bestehen blieb, sind doch auch hier mehrere kleine Änderungen und an einer Stelle (bei der Besprechung Rethels, S. 57 ff.) eine Erweiterung vorgenommen worden. In den beiden letzten Abschnitten (von S. 120 bis zum Schluß), die das Eigentum des Herausgebers darstellen, konnte diese Überarbeitung naturgemäß gründlicher durchgeführt werden. Eine genauere Vergleichung würde zeigen, daß namentlich die Ergebnisse der österreichischen und süddeutschen Kunst stärker herangezogen, daß die knappen biographischen Daten vervollständigt, manche Urteile schärfer formuliert, an vielen Stellen Ergänzungen eingefügt, vor allem auch die Hinweise auf die jüngste Bewegung, soweit angängig, fortgeführt wurden. Überdies ist die Gesamtzahl der Textbilder beträchtlich erweitert; auch drei neue Farbendrucktafeln sind hinzugekommen, die der Leser willkommen heißen wird. Der Umfang des Bandes ist durch diese verschiedenartigen Zutaten um zwei Bogen gestiegen.

Berlin, im November 1908

M. O.

Vorwort zur siebenten Auflage

Mehr als sieben Jahre sind seit dem Erscheinen der sechsten Auflage des Schlußbandes von Springers »Handbuch« verstrichen. In der Zwischenzeit liegen nicht nur die Ereignisse des Krieges, welche die Fertigstellung der längst notwendigen neuen Auflage verhinderten, sondern auch grundlegende Wandlungen auf dem Gebiete der Kunst. Neue Strömungen, die sich zu Anfang des Jahres 1912 noch nicht im Zusammenhang überblicken ließen, haben sich inzwischen immer weiter ausgebreitet und vielfach zu greifbaren Ergebnissen geführt. Hatte dieser Band bisher die Aufgabe, die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in den großen Zügen ihrer Entwicklung darzustellen, so erhebt nun das emporgestiegene zwanzigste Jahrhundert neue Ansprüche. Es wurde darum den bisherigen vier Hauptabschnitten ein fünfter Abschnitt angefügt, in dem es unternommen wird, die Bestrebungen der nachimpressionistischen Zeit in ihren grundsätzlichen Gedanken, in der schöpferischen Arbeit und der Wirkung ihrer führenden Persönlichkeiten zu schildern, soweit sie heute schon der geschichtlichen Anschauung Stoff liefern. Ich habe hierbei besonderen Wert darauf gelegt, auch den außenstehenden Betrachter zu einem unbefangenen Eingehen auf die Ziele und die Vorstellungswelt der jüngeren Generation anzuregen, und ich habe mich nicht gescheut, unter die Abbildungen auch solche Werke moderner Künstler aufzunehmen, die, zumal in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe, das anders gewöhnte Auge zunächst befremden mögen. Die älteren Meister, welche die neue Bewegung vorbereiteten, sind nun im Text von den Stellen, an denen sie früher behandelt wurden, in diesen neuen Abschnitt gerückt. Es ist natürlich, daß auf solche Weise zwischen den Jahreszahlen der Kolumnenüberschriften und dem Inhalt des Kapitels gelegentlich kleine Unstimmigkeiten entstanden sind, wie es ja auch bei den früheren Abschnitten nicht zu umgehen war; aber niemand wird etwa daran Anstoß nehmen, daß van Gogh, obschon er bereits im Jahre 1890 gestorben ist, doch erst im Zusammenhange mit den jüngsten Erscheinungen besprochen wird.



Einige Kürzungen in den älteren Kapiteln haben es ermöglicht, den Band trotz den neuen Zusätzen kaum anschwellen zu lassen, so daß er die Handlichkeit nicht verliert, die in seiner Bestimmung und in seinem Namen liegt. In diesen früheren Abschnitten ist der gesamte Text auch diesmal wieder eingehend überarbeitet, Fehlendes ist ergänzt, Veränderungen sind berücksichtigt worden.

Berlin, im September 1919

M. O.

Vorwort zur neunten Auflage

Mit gutem Recht darf diese Auflage sich als »verbessert und erweitert« vorstellen. Abermals ist der gesamte Text sorgfältigster Durchsicht unterzogen worden. Zahlreiche Einfügungen ergänzen die frühere Darstellung; sie wollen namentlich das Bild der Kunstentwicklung in Süddeutschland bereichern. Der letzte Abschnitt, der die jüngste Bewegung behandelt, wurde neu überarbeitet und bis an die Schwelle der unmittelbaren Gegenwart geführt.

Augenfälliger noch wird auf den ersten Blick bei einem Vergleich mit der vorigen Auflage die erhebliche Verbesserung des Bildmaterials erscheinen. Die Textabbildungen sind vermehrt; vielfach wurde dabei ein vorteilhafter Wechsel vorgenommen; alte Klischees sind durch neue ersetzt. Besonders aber hat sich der Verlag um die Kunstbeilagen bemüht: die Zahl der farbigen Tafeln hat eine runde Verdoppelung erfahren (von 16 auf 32), wobei auch hier die Malerei der nachimpressionistischen Zeit herangezogen wurde, und vier Lichtdrucktafeln nach Werken der Plastik treten als neue Gabe hinzu. Schließlich wurde zum ersten Male ein den Kapiteln folgendes Verzeichnis der wichtigsten einschlägigen Literatur angefügt. Der Wert des Bandes für den Leser und Benutzer ist demnach wesentlich erhöht.

Berlin, im November 1924

M. O.



Inhaltsverzeichnis

Erster Abschnitt: 1750—1819

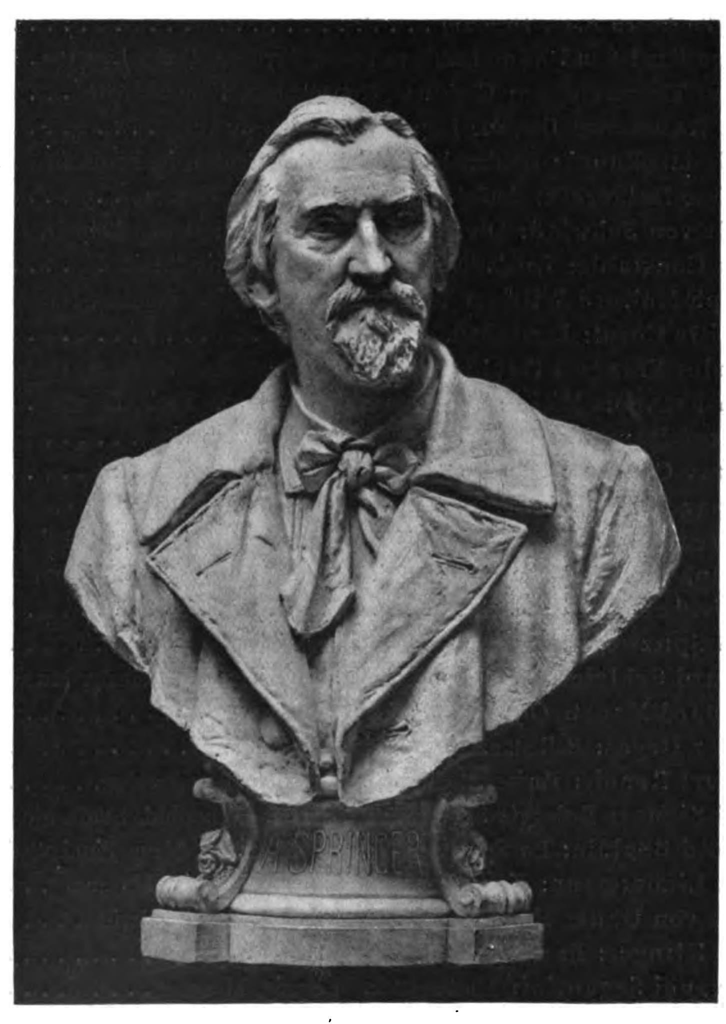
Zweiter Abschnitt: 1819—1850

Dritter Abschnitt: 1850—1870

Vierter Abschnitt: 1870—1900

Fünfter Abschnitt: 1900—1925

Verzeichnis der Tafeln



Karl Seffner. Marmorbüste Anton Springers

(Zu Seite 424)



1. C. G. Langhans. Das Brandenburger Tor in Berlin

Erster Abschnitt

Vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis 1819

1. Die Anfänge des Klassizismus im achtzehnten Jahrhundert

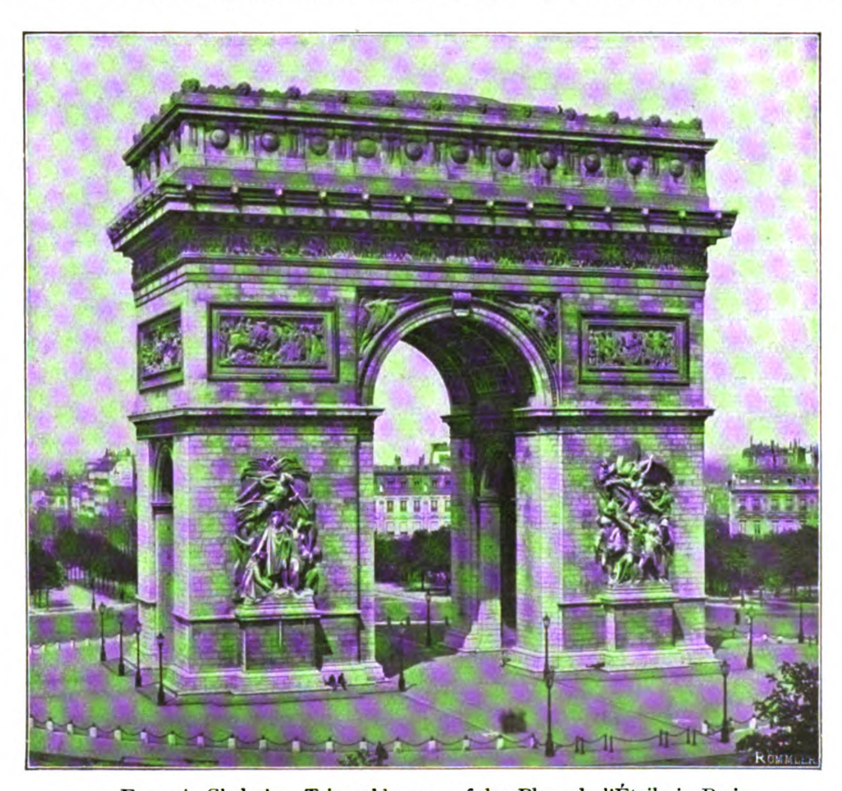
Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hatten der europäischen Kunst völlig neue Wege gewiesen, die abseits lagen von den Zielen und Bestrebungen des vorausgegangenen Zeitabschnitts. Dem aus dem Studium der Antike abgeleiteten Ideal der harmonischen Klarheit, das aus der Gedankenwelt der Renaissance siegreich hervorgegangen war, hatten sich andere Tendenzen entgegengestellt. Die eingehendere Beschäftigung mit den Erscheinungen und Rätseln der Natur, die von der modernen Wissenschaft genährt wurde, und die damit zusammenhängende, gesteigerte Anteilnahme am individuellen Leben der Einzelpersönlichkeit hatten eine Erstarkung des Wirklichkeitssinnes zur Folge, die in der Kunst ihren Abglanz suchte. Dies führte zunächst zu einer wachsenden Herrschaft der Malerei, in der sich diese Wünsche am schnellsten erfüllen ließen, und in ihr zu einer vordem ungeahnten Geltung der spezifisch malerischen Elemente des Lichts und der Farbe, die als gegebene Mittel erschienen, Naturwahrheit, Leben und Bewegung widerzuspiegeln. Und es führte ferner zu einer auffallenden Beeinflussung der übrigen Künste durch die Malerei: auch in der Plastik und der Architektur kamen malerische Prinzipien zu maßgebender Bedeutung.

Damit war das ganze Lehrgebäude, das sich auf das Studium der Antike stützte, ins Wanken geraten. Neue Ziele waren aufgestellt worden: ein selbständiges, von keinem älteren Gesetz abhängiges Erfassen der Welt ringsum; eine innigere, aus unbefangener sinnlicher Anschauung erwachsene Anlehnung an die Natur; die Auswirkung unmittelbarer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten für das allgemeine Lebensgefühl der Zeit wie für individuelle Stim-



2. Antonio Canova. Magdalena. Passagna, Canova-Tempel

mungen und Bedürfnisse. So war im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bereits das Programm für die Bestrebungen aufgestellt, die man im neunzehnten als die Ausflüsse des »modernen« Kunstgeistes auffaßte und bezeichnete. Aber es war diesem Komplex neuer Forderungen nicht beschieden, sich auf geradem Entwicklungswege ungehemmt fortzubewegen. Noch bevor das achtzehnte Jahrhundert zu Grabe getragen wurde, erfolgte eine Stockung,



3. François Chalgrin. Triumphbogen auf der Place de l'Étoile in Paris





4. Antonio Canova. Grabmal der Erzherzogin Christiana (Ausschnitt). Wien

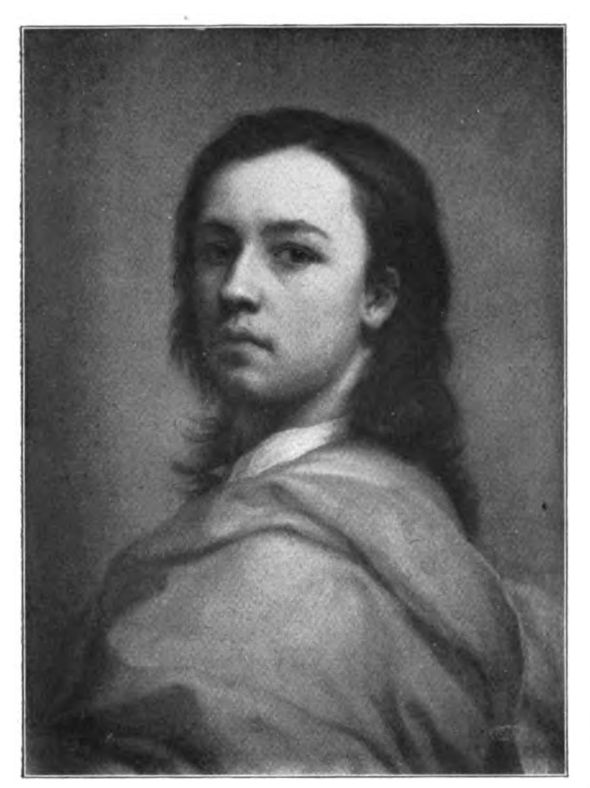
vielmehr ein Rückschlag, indem sich die antikisierende Stilkunst noch einmal zu einer kräftigen Gegenbewegung aufraffte, die, um stärker zu wirken, mit wissenschaftlicher Gründlichkeit die reine Griechenwelt des Altertums selbst wiederherzustellen suchte.

Die Kenntnis der Antike war im siebzehnten Jahrhundert immer äußerlicher und oberflächlicher geworden. Wie schlecht sie in dieser Zeit verstanden wurde, zeigen am deutlichsten die Stiche nach klassischen Skulpturen: bis zur Unkenntlichkeit erscheinen sie in Maßen und in Linien verzeichnet. Da brachten die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum neues Leben und weckten wieder die Begeisterung für das Altertum. Nirgends stärker als in Frankreich. Wie französische Antiquare sich mit besonderem Eifer auf die Beschreibung und Erklärung der vorgefundenen Altertümer warfen, so haben auch französische Künstler und Kunsthandwerker sich zuerst und am erfolgreichsten den antiken Kunstformen wieder zugewandt. Der Umstand, daß alte Werke der Malerei und der Kleinkunst zahlreicher als jemals ans Tageslicht kamen und das größte Interesse erregten, erleichterte die Verwertung der griechisch-römischen Motive. Die immer nach neuen Mustern lüsterne Mode fand hier für die Welt der Geräte eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen und gab dem Schmuck der Innenräume antikisierende Formen.

In der Architektur tritt der klassische Stil, auf das reichere und genauere Studium antiker Bauformen gestützt, bald nach der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Wirksamkeit. Die Säulenordnungen, die Gebälkeglieder werden richtiger wiedergegeben, zuweilen ganze Werke des Altertums (Pantheon, römische Triumphbögen) nachgeahmt. Anfangs mischte sich noch ein Rest von barocken und zopfi-



5. **Antonio Canova. Venus**
Marmor. Florenz, Palazzo Pitti



6. A. R. Mengs. Jugendliches Selbstbildnis. Pastell
Dresden, Gemäldegalerie

gen Elementen bei; doch wurde allmählich auf das Regelrichtige bis zur Trockenheit der Hauptnachdruck gelegt, weniger der lebendige Organismus der antiken Baukunst als das abstrakte Vitruvsche Lehrbuch studiert, die künstlerische Tätigkeit mehr auf die äußerliche Zusammenstellung antiker Bauglieder als auf die innere Durchdringung ihres Wesens und ihre selbständige Verwertung gerichtet. Die Dürftigkeit des Ornaments und seine steife, schwunglose Behandlung sind ein weiteres Merkmal des nach einem festen Schema gebildeten klassischen Stils, dessen Herrschaft bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hineinreicht. In Österreich z. B. erhielt er sich bis in die vierziger Jahre, ohne ein einziges Denkmal von bleibender Bedeutung zu schaffen. Reiche Verwertung fand er in süddeutschen Residenzen, namentlich in Karlsruhe durch Friedrich Weinbrenner (1766—1826). Im Gegensatz zu den späteren blutlosen Bauten, die gute Gesinnung genug an den Tag gelegt zu haben glaubten, wenn sie antike Einzelheiten dem Lehrbuch entnahmen, stehen die älteren Schöpfungen, die in den Jahren vor und um 1800 die neue Formanschauung von innen her belebten. In Berlin ist die glänzendste Schöpfung dieser frühklassizistischen Richtung das Brandenburger Tor, von Carl Gotthard Langhans (1733–1808) bereits 1789 begonnen (Abb. 1). Der klassische Stil brach sich gleichfalls, wenn auch nicht ohne scharfen Widerspruch zu erfahren, in England Bahn, wo die Gesellschaft der »Dilettanti« schon seit 1733 durch Sammlungen, Ausgrabungen und Publikationen das Interesse an der antiken Kunst aufgefrischt hatte. Lange und kaum ernstlich bestrittene Dauer gewann



7. A. R. Mengs. Himmelfahrt Christi
Dresden, Hofkirche

er aber namentlich in Frankreich, wozu die Tendenzen der napoleonischen Zeit wesentlich beitrugen. Die auch wissenschaftlich tüchtigen Architekten Pierre Fontaine (1762 bis 1853) und Charles Percier (1764—1838) sind seine bedeutendsten Vertreter, die Madeleinekirche von B. Vignon (1761—1828), der Arc de l'étoile von François Chalgrin (1739—1811, Abb. 3) und der Triumphbogen auf dem Karussellplatze von Fontaine die bekanntesten Beispiele.



8. A. R. Mengs. Augustus und Kleopatra. Wien, Gal. Czernin

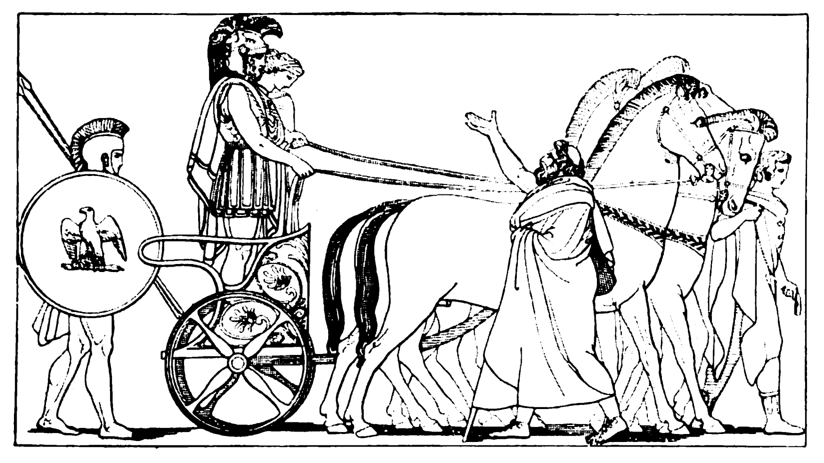
Auf dem Gebiete der Skulptur vollzieht den Übergang zum klassischen Stil der berühmteste Bildhauer Italiens in neueren Zeiten: Antonio Canova (1757 bis 1822). Er blieb freilich auf halbem Wege stehen. Wohl studierte er die Antiken der römischen Museen. Doch er war sich seiner Virtuosität in der Marmorbehandlung zu sehr bewußt, als daß er freiwillig diesen Vorzug aufgegeben hätte. Sein Auge suchte daher in den antiken Mustern zumeist nur solche Züge auf, welche die Kunst seiner Meißelführung in das glänzendste Licht stellten. Noch jetzt fesseln Canovas weibliche Idealstatuen durch das Weiche, Zierliche und Anmutige ihrer Formen (Abb. 2, 4 u. 5), während er bei seinen Göttern und Heroen die weichliche Anlage durch Übertreibungen in der Muskelzeichnung vergebens zu verdecken suchte.

Ähnlich erging es im Kreise der Malerei Anton Raphael Mengs (1728—1779), dem hochgepriesenen und bewunderten Freunde Winckelmanns (Abb. 6). Er führte die Sache der Antike jedoch besser mit der Feder als mit dem Pinsel. Sie bildet nur ein Element in seiner Kunstweise, die vielfach gespaltenen Wurzeln entstammte und auf die äußere Zusammensetzung der verschiedenen Elemente angewiesen erscheint (Abb. 7 und 8). Das zeigt sich am deutlichsten in seinem berühmten Parnaß. Die Anklänge an antike Statuen sind bei mehreren Figuren unverkennbar, doch fehlt dem Bilde außer der Wärme der Empfindung die strenge Einheit der Auffassung, die eben nur dann vorhanden ist, wenn der Künstler die Gestalten aus einem einzigen Gedankenkern herauswachsen läßt, so daß sie notwendig miteinander verknüpft erscheinen, während sie hier nur in artiger, aber äußerlicher Nebeneinanderstellung beharren, als ob sie der bloße Zufall auf einem Plan vereinigt hätte.

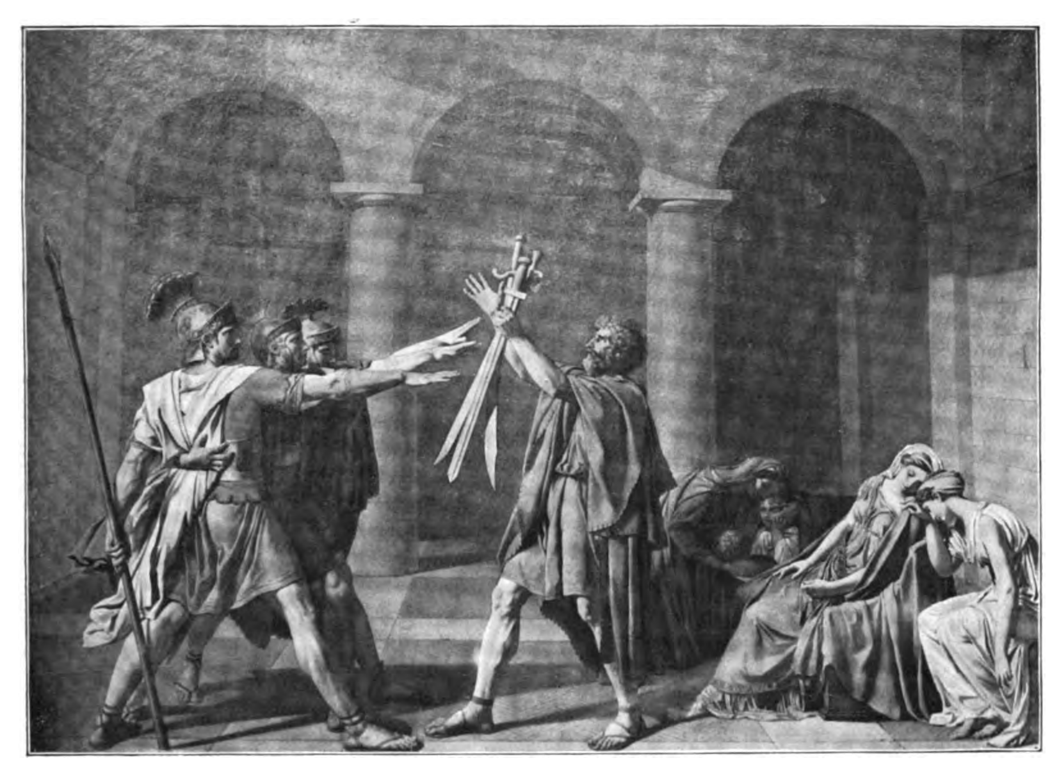
Die Bedeutung des Malers Mengs liegt übrigens nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einfluß, den er mittelbar übte. Diese nicht tiefe, aber verständige Auffassung der Kunst, der Hinweis auf die verschiedenen Muster, die eifrige Mahnung, jedes Muster in seinem Kreise gelten zu lassen, sie alle zu vereinigen, diese ganze mehr kritische als schöpferische Methode des Wirkens eignete sich vortrefflich, durch die Lehre überliefert zu werden, und bürgerte sich in der Tat auf den deutschen Kunstschulen ein. Die sogenannte akademische Richtung, die im neunzehnten Jahrhundert nur langsam und nach scharfen Kämpfen zurückgedrängt wurde, beruht wesentlich auf den Grundsätzen der Mengsschen Malerei und hat sie nur mit immer geringerem technischen Geschick fortgesetzt.

Es bleibt jedoch für die Periode vor und um 1800 beachtenswert, daß sich ihre Kunstübung nicht mit einer einförmigen Ausnutzung der klassizistischen Lehren erschöpfte, sondern, der Literatur des Zeitabschnitts folgend, eine mannigfache Regsamkeit und Initiative nach verschiedenen Richtungen bekundete. Nicht nur daß auch das verklingende Rokoko seine Rechte noch geltend machte. Auch jene neuen Forderungen, auf die oben hingedeutet wurde, blieben, dem antikisierenden Rückschlag zum Trotz, unter der Oberfläche lebendig. An sie hat später die moderne Bewegung des neunzehnten Jahrhunderts, die in dem Maße erstarkte, wie die Herrschaft des akademischen Wesens abnahm, bewußt oder unbewußt angeknüpft. Es wird sich daher empfehlen, diese Nebenströmungen erst im Zusammenhang mit den Bestrebungen zu behandeln, die sich als ihre Fortsetzung und Erfüllung darstellen.

Verhältnismäßig am wenigsten wurde von dem herrschenden klassischen Zuge die englische Kunst berührt. Denn John Flaxmans (1755—1826) Umrißzeichnungen zu Homer und Äschylus (Abb. 9), ohnehin auf einen kleinen Kreis von Kennern berechnet, können nicht gegen die Werke Joshua Reynolds' (siehe Springers Handbuch, Band IV) und den Einfluß, den er übte, in die Wagschale geworfen werden. Reynolds steht an der Spitze der englischen Schule, die eine Sonderprovinz für sich in der europäischen Kunstentwicklung bildet und später großen Einfluß ausüben sollte. Die insulare Abgeschlossenheit Großbritanniens, dann seine jahrelange Absperrung vom Kontinent während der napoleonischen Kriege hatten dazu beigetragen, die englische Kunst von französischer Herrschaft und also auch vom orthodoxen Klassizismus zunächst freizuhalten. Diese Absperrung hat, und das ist vor allem wichtig, die bedeutungsvolle nationale Ausbildung der englischen Eigenart in Sachen des Geschmacks bewirkt.



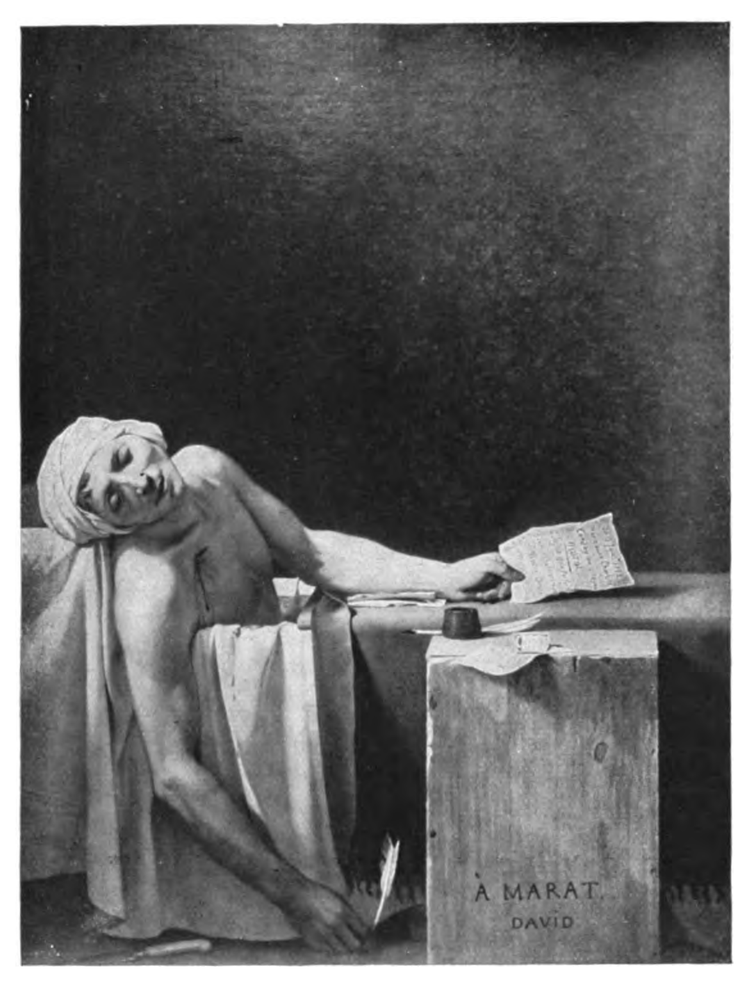
9. John Flaxman. Rückkehr des Agamemnon



10. J. L. David. Der Schwur der Horatier. Paris, Louvre

2. David und seine Schule

Die Größe und der Umfang des französischen Einflusses auf die Kunst des europäischen Festlandes wurden teilweise durch äußerliche Verhältnisse, wie z. B. die Machtstellung des ersten Kaiserreichs, bedingt. Die Völker folgten überdies nur einer alten Gewohnheit, wenn sie ihre Blicke staunend auf Paris richteten. Aber auch die ausnehmende Rührigkeit der französischen Künstlerwelt, die hervorragende Bedeutung einzelner Maler dürfen nicht vergessen werden. Nirgends wurde die neue klassische Richtung so geräuschvoll und mit einem so reichen Aufwand an Mitteln ins Leben eingeführt wie in Frankreich. Eine Persönlichkeit vor allen hat diesen Umschwung bewirkt und mit gewaltiger Energie festgehalten: Jacques Louis David (1748—1825). Er hielt sich nicht allein selbst für einen der größten Künstler, auch von seinen Zeitgenossen wurde er ohne Widerspruch so hoch eingeschätzt. Das spätere Geschlecht hat den Ruhmestitel Davids arg gekürzt, seine geschichtliche Bedeutung aber nicht bestreiten können. Gerade sein bis zum Übermaß gesteigertes Selbstbewußtsein, seine Geringschätzung aller anderen Künstler und Kunstweisen, sein tyrannisches Auftreten, als ihm in der Revolutionszeit seine politische Stellung die Diktatur im Künstlerreiche in die Hände spielte, halfen mit, der von ihm vertretenen Lehre den Sieg zu sichern. Davids Phantasie gebot über keinen großen Reichtum an Gedanken und bewegte sich nur schwerfällig. Auch hat nicht etwa er zuerst auf die antiken Muster hingewiesen und sie in die Kunst eingeführt. Durch die heimischen Tragiker und im Kreise der Malerei durch Poussin war das klassische Element bereits stofflich in Frankreich eingebürgert worden, und seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts konnte auf jeder Ausstellung der Akademiker, in jedem »Salon«, eine größere Summe von



11. J. L. David. **Die Ermordung Marats. Brüssel, Museum**

Bildern gezählt werden, welche die antike Mythologie und Heroengeschichte behandelten. Es verhielt sich aber mit diesen Darstellungen wie mit den antiken Helden auf der französischen Bühne in ihren Federhüten und Trikots. Mit unerbittlicher Strenge drang dagegen David auf die Richtigkeit der Darstellung, zunächst auf die äußere Richtigkeit, indem er Geräte, Waffen, Kleidung antiken Mustern nachbildete und sich in der Zeichnung der Köpfe an antike Statuen und Reliefs hielt. Aber auch die innere Wahrheit strebte er an, so gut er und seine Zeit es verstanden. Rauhe Männertugend, Patriotismus erschienen als die leuchtendsten Züge des klassischen Altertums. Durch ihre Wiedergabe gewann David die öffentliche Meinung, die schon vor der Revolutionszeit die politischen Ideale aus der Römerwelt geholt hatte und vollends während ihres Verlaufs den Traum einer stolzen, großen und freien Republik verwirklichen wollte. David flocht gern den pathetischen Szenen rührende Episoden ein und huldigte dadurch dem nationalen Geschmack, der, durch die sorgfältige Pflege des rhetorischen Schmuckes in der Poesie vorbereitet, auch in der Malerei das »Rührende« liebte. So wird der äußere glänzende Erfolg Davids erklärt. Er betonte überdies als Künstler die scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, die Rundung der Figuren, den malerischen Gegensatz von Licht und Schatten. Er duldete nichts Verschwommenes und Unklares und ließ lieber feinere Wirkungen beiseite, als daß er auf das plastische Hervortreten der Gestalten und Gruppen aus dem Hintergrunde verzichtet hätte. Die gründlichen Studien, die außerordentliche Sicherheit der Hand bei der Wiedergabe jeder Einzelheit, die seine eigenen Werke zeigen, verlangte er auch von den Schülern. Zahlreich strömten sie ihm zu, auch viele Ausländer aus ganz Europa, unter denen die deutschen nicht fehlten, verwandelten seine Werkstatt in eine ausgedehnte Schule und erhoben David zu einem der einflußreichsten Lehrmeister des Jahrhunderts. Stoben auch später die Schüler auseinander, und verlor auch Davids Kunst allmählich an Ansehen: seine Methode blieb noch mehrere Menschenalter in Kraft und wurde

ein kostbares Erbe der französischen Kunst, die der gründlichen persönlichen Vorbereitung, den strengen Studien, der sorgfältigen Ausbildung der Hand, der vollkommenen Beherrschung der technischen Elemente einen großen Teil ihrer Erfolge verdankt.



12. J. L. David. Die Marquise d'Orvilliers
Paris, Privatbesitz

Davids Glanzzeit schließt die Entwicklung ab, die in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begonnen hatte. Der Schwur der Horatier (Abb. 10), 1785 vollendet, führte ihn in die erste Linie der französischen Maler. Das Bild zeigt sowohl die starken wie die schwachen Seiten des Künstlers, die seitdem fast in allen seinen Werken wiederkehren. Niemand wird leugnen, daß die Szene nur arrangiert, daß sie keineswegs aus der tiefsten Seele eines Künstlers geschaffen ist. Man sieht förmlich die geschäftige Hand des Malers, wie er Beine und Arme der auftretenden Personen in die rechte Lage bringt, die Falten ordnet, die Gruppen wirkungsvoll stellt. Doch darf auch der Effekt der beiden kontrastierenden Handlungen: der schwörenden Horatier und der klagenden Frauen, die Sicherheit der Zeichnung, die Klarheit aller Bewegungen, der gemessene Ernst des Ausdrucks nicht gering angeschlagen werden. Noch vor dem Ausbruch der Revolution malte David auch das Brutusbild. Der Konsul hat die Hinrichtung seiner Söhne befohlen und läßt, nachdem er die patriotische Pflicht erfüllt, nun auch das natürliche Gefühl des Vaters gelten. Er sitzt in Schmerz versunken zu Füßen der Statue Roms, die Weiber brechen in laute Klagen aus. Die Revolution steigerte dann Davids äußeres Ansehen. Er schloß sich der siegreichen Partei leidenschaftlich an und gehörte zu den Fanatikern des Konvents. Obschon aber seine Stimme in allen Sachen der Kunst, bei der Anordnung der öffentlichen Feste, bei der Einrichtung der Kunstanstalten unbedingte Autorität besaß, so stockte doch seine Produktion. Das interessanteste Denkmal seiner Tätigkeit aus dieser Zeit ist die »Ermordung Marats« (Abb. 11). Unter dem unmittelbaren Eindruck des Ereignisses geschaffen, ist es durchaus natürlich aufgefaßt, hält sich streng an die Wahrheit und gibt sogar die abschreckende Häßlichkeit des Erstochenen wieder. Die Schreckenszeit der Revolution erwies sich übrigens der Kunst trotz den pomphaften Worten, die man von ihrer Regeneration machte, durchaus ungünstig. Ein paar oberflächliche Symbole und



13. P. P. Prud'hon. Gerechtigkeit und Rache. Paris, Louvre

frostige Allegorien genügten, den offiziellen Bedarf zu decken. Auch nach dem Sturz des Terrorismus, unter dem Direktoire, besserten sich die Kunstzustände nicht. Man braucht nur zu beobachten, wie diese Incroyables und Merveilleusen sich trugen, um sich von der Lächerlichkeit der Anmaßung zu überzeugen, jetzt sei die Zeit des reinen Griechentums gekommen. Eine Wandlung im Geschmack, die auch auf David Einfluß übte, wird dennoch bemerkbar. Entsprechend dem gesteigerten Einfluß der Frauen in der geselligen Welt wurde die Frauenschönheit für die höchste erklärt und, was damit zusammenhängt, die Darstellung des Nackten als lockendste Aufgabe der Kunst gepriesen. Davids »Raub der Sabinerinnen«, nach fünfjähriger Arbeit 1799 vollendet und unter begeistertem Beifall öffentlich ausgestellt, zeigt den Umschwung der künstlerischen Anschauungen. Die Frauen, welche die Kämpfer trennen, spielen in der Szene die Hauptrolle, auf die korrekte Wiedergabe der nackten Körper wird das Hauptgewicht gelegt. Mit diesem Werk erreichte David den Höhepunkt seiner Wirksamkeit. Er galt zwar auch während des Kaiserreichs unbestritten als der erste Maler und genoß Napoleons Gunst und Achtung in hohem Maße. Außer Zeremonienbildern, wie Napoleons Krönung, malte er auch den Kaiser, wie er auf feurigem Rosse seinen Soldaten den Weg über die Alpen zum Siege weist, und schuf viele ausgezeichnete Porträts, unter denen das Bildnis der Marquise d'Orvilliers (Abb. 12) durch einfach-natürliche, wahre Auffassung besonders hervorragt. In solchen anspruchsloseren Werken, namentlich in den Porträts, tritt für uns heute Davids bedeutendes handwerkliches Können am reinsten hervor. Doch in den pathetischen Kompositionen, in denen es von künstlichem Arrangement überwuchert wird, ruht die Quelle seines Weltruhms bei den Zeitgenossen. Erst als David 1816, weil er im Konvent für den Tod Ludwigs XVI. gestimmt hatte, in die Verbannung nach Brüssel wandern mußte, hörte sein unmittelbarer Einfluß auf die französische Kunst auf.



Entführung der Psyche. Von P. P. Prudhon
Paris, Louvre



David dankt dem bis zur Schroffheit energischen Hervorkehren des klassischen Elements einen großen Teil seines Erfolges. Die entgegengesetzten Eigenschaften, die bis zum Kraftlosen gesteigerte Scheu vor allem Gewaltsamen, die größere Billigkeit des künstlerischen Urteils, die jeden Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit von sich wies, verschuldeten, daß eine andere, mindestens ebenso reich angelegte Natur gegen ihn zunächst in Schatten trat. Pierre Paul Prud'hon (1758—1823) stand dem Klassizismus nicht feindselig gegenüber. Er hat z. B. die Geräte für die Toilette der Kaiserin Marie Luise und die Wiege des Königs von Rom in einem, wie er meinte, klassischen Stil entworfen. Doch erblickte er in dem Studium antiker Muster keinen zwingenden Anlaß, mit der alten Kunstweise, vor allem mit dem verfeinerten Farbenvortrag des französischen Rokoko völlig zu brechen. Für ihn war das Altertum doch vorwiegend das fröhliche Reich Amors und der Venus geblieben, die anakreontische Muse ging ihm tiefer zu Herzen als die tragische Poesie. Die berühmteste Ausnahme macht das als Schmuck eines Gerichtssaales gedachte Bild (jetzt im Louvre), das den Mörder (Kain?), kaum daß er die Bluttat vollbracht, auch schon von der Gerechtigkeit und Rache verfolgt und ereilt darstellt (Abb. 13). Der Eindruck der Szene wird durch die Stimmung der Landschaft erhöht. Nicht die Tendenz, sondern die größere Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung unterscheidet ihn von der älteren Schule des achtzehnten Jahrhunderts. Vortrefflich versinnlicht die Richtung des auch als Zeichner fruchtbaren Meisters die Entführung Psyches durch Zephir (Tafel II); namentlich dieses Gemälde brachte Prud'hon den Beinamen des »französischen Correggio« ein. Zum schönen Fluß der Linien und der zarten Behandlung des Fleisches gesellt sich eine wirkungsvolle Anwendung des Helldunkels, wodurch die in volles Licht gesetzten Körperteile wie schwimmend hervortreten. Auch als Illustrator war Prud'hon tätig, wie viele Künstler seiner Zeit; auch dabei fühlte er sich von der erotischen Poesie am meisten angezogen. In diesen Illustrationen, die häufig den Wert des Textes weit überragen, wie in den zahlreichen, mit großer Kunst behandelten Kreidezeichnungen, offenbart sich die Fruchtbarkeit und natürliche Grazie seiner Phantasie am glänzendsten.



14. François Gérard. Madame Recamier. Paris, Hotel de Ville

Während Prud'hon erst bei dem jüngeren Geschlecht volle Anerkennung fand, mußten



15. J. A. Gros. Bonaparte an der Brücke von Arcole
Paris, Louvre

andere Maler der napoleonischen Periode den Preis, den ihnen die Zeitgenossen spendeten, in späteren Jahren mit halber oder ganzer Vergessenheit bezahlen. Girodet (Anne Louis G. Roucy-Trioson, genannt Girodet Trioson; 1767—1824) schlug anfangs einen ähnlichen Weg ein wie Prud'hon. Sein Endymion, im Mondschein von Amor belauscht (1792), betont überwiegend den malerischen Reiz der Situation. Beweglicherer Natur als David, den er sich in der scharfen Zeichnung zuweilen zum Muster nahm, nahm Girodet seine Motive auch aus Werken der modernen Poesie, so aus dem eine Zeitlang bewunderten Ossian, dann aus Chateaubriands berühmter Dichtung Atala. Unter den Anhängern Davids gewann die glänzendste Stellung François Gérard (1770—1837). In dem Gemälde, das den blinden Belisar seinen verwundeten Führer im Arm tragend darstellt, wie er dicht am Abgrund mit dem Stabe den Weg tastet, 1795 vollendet, folgt er den Spuren seines Meisters, den er aber durch die ergreifende Wahrheit des Ausdrucks weit überragt. Auch die kräftigere Farbe hat er vor dem Lehrer voraus; er wurde dadurch fähig, sich zum beliebtesten Porträtmaler seiner Zeit emporzuschwingen. Gérards Bildnis der Madame Recamier (1802; Abb. 14) besitzt noch jetzt eine große Anziehungskraft. Auch als Schlachtenmaler übte Gérard seine Kunst. Doch hier muß er Jean Antoine Gros (1771—1835) den Vorrang lassen, der es besser als alle anderen verstand, Napoleons Siege zu verherrlichen und den Helden zu idealisieren, ohne der künstlerischen Wahrheit — denn mit der historischen nahm er es nicht genau — allzu nahe zu treten. Gros' Bilder des Gewaltigen bei Arcole (Abb. 15), in Jaffa, bei Eylau haben nicht wenig zur Verbreitung des Napoleonkultus beigetragen, zugleich der nationalen Ruhmesliebe erfolgreich gehuldigt. Die Lebendigkeit der Schilderung wird nur durch die theatralischen Gebärden getrübt, die Wirkung des Kolorits durch die Schwere des Tones gedämpft. Von ungleich geringerer Bedeutung ist Pierre Guérin (1774—1833), der gleichfalls in Gegenständen und Formgebung den klassischen Mustern nachging, aber sich kaum über eine äußerliche, oberflächliche Nachahmung der Antike erhob, obschon er sie von der pathetischen wie von der sinnlich anmutigen Seite zu erfassen bemüht war (Abb. 16). Dagegen genoß Guérin nach Davids Auswanderung als Lehrer großes Ansehen. Mehrere der hervorragendsten Maler des jüngeren Geschlechts wurden in seiner Werkstatt erzogen.

Einen starken Gegensatz zu dieser ganzen Künstlergruppe bildet der Miniaturmaler

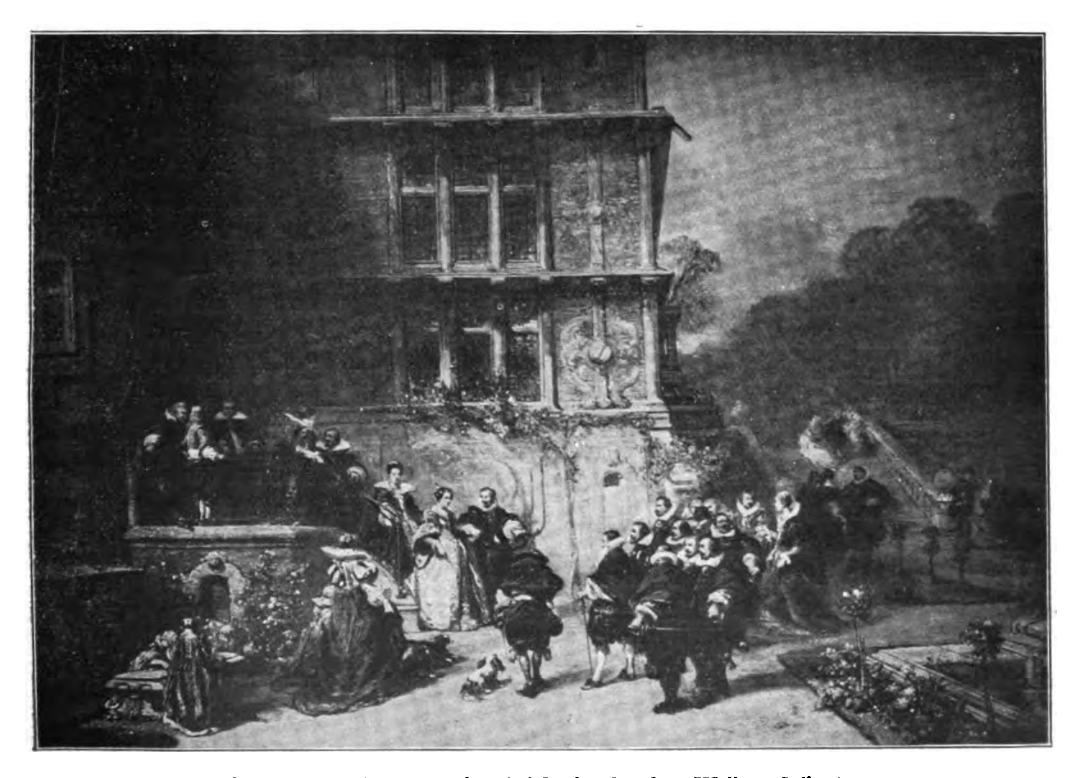


16. Pierre Guérin. Damenbildnis
London, Wallace Collection



17. J. B. Isabey. Damenbildnis
London, Wallace Collection

Jean Baptiste Isabey (1767—1855). Bereits zur Zeit des Direktoriums stand er in hohem Ansehen und noch in der Restaurationsperiode bewahrte er lange seinen Ruf; die glänzendste



18. L. G. E. Isabey. Empfang bei Hofe. London, Wallace Collection

Wirksamkeit aber entfaltete er unter dem Kaiserreich. Während die anderen Künstler die heroische Seite des napoleonischen Regiments verherrlichten, schilderte Isabey (z. B. in seinem Bilde: General Bonaparte im Garten zu Malmaison) den Mächtigen mehr in seinem privaten Leben. Auch als Dekorateur war er sehr geschätzt. Aber zumeist haftet sein Nachruhm doch an den zahllosen Miniaturporträts, die er von den vornehmen Persönlichkeiten eines halben Jahrhunderts zierlich und treffend auf Elfenbein entwarf (Abb. 17). Sein Sohn und Schüler Louis Gabriel Eugène Isabey (1804—1886) malte brillante Marinestücke und romantische Kostümbildchen von flotter Art und geistreicher Lichtbehandlung (Abb. 18). Er wirkte durch die Verve und die tonige Feinheit seines Kolorits auf verschiedene deutsche Künstler, wie Ed. Hildebrand und Karl Spitzweg.

3. Carstens und Thorwaldsen

Mit nicht geringerem Eifer als in Frankreich wurde auch in Deutschland der Weg des Klassizismus eingeschlagen, in der Anlehnung an die Antike, für die Winckelmanns Schilderungen die höchste Begeisterung geweckt hatten, das Heil der Kunst gefunden. Doch nur die Anfänge erscheinen gleich, Fortgang und Ziel der künstlerischen Bewegung sind vollkommen verschieden. Bereits die Wahl der Stoffkreise, in die sich die Gedanken der französischen und deutschen Künstler vertiefen, bekundet einen Gegensatz. Wie allen romanischen Völkern stand auch den Franzosen die römische Welt näher als die griechische, in der sie vorwiegend nur die Anmut und die Grazie verkörpert sahen. Die Deutschen fühlten sich viel mehr von den Hellenen angezogen und füllten mit sichtlicher Vorliebe ihre Phantasie mit Gestalten der griechischen Heroenwelt. Schon dadurch trat ihnen die künstlerische Tradition, in der das Griechentum wenig gepflegt worden war, ferner. Aber auch sonst waren sie nicht in der Lage, an sie anzuknüpfen und sie als Schule zu verwenden. Es gab in Deutschland keinen Mittelpunkt gesellschaftlicher und künstlerischer Kultur, der in die Richtung und das Ziel namentlich der Malerei einen gemeinsamen Zug gebracht hätte; es fehlte an einem größeren Publikum, an zahlreichen und liberalen Bilderbestellern; es fehlte vor allem an einem regen öffentlichen Leben und damit an mächtigen Anregungen für die Künstler und an Gelegenheit, die Kunst mit den allgemeinen Interessen in Verbindung zu bringen. Das Wort Schillers: »Wir sind genötigt, unser Jahrhundert zu vergessen, wenn wir nach unserer Überzeugung arbeiten wollen«, trifft am stärksten bei der deutschen Kunst im Zeitalter Winckelmanns zu. Die ästhetische Anschauungsweise deckte sich nicht mit dem Volksbewußtsein, der Künstler schuf eigentlich wieder nur für Künstler, am liebsten und besten für sich selbst. Zwischen den oft tüchtigen, aber doch in engem Kreise festgebannten Zunftmalern, die vielfach in der Hauptsache darauf sannen, wie sie den »Amtsverderbern«, den freien, nicht zünftigen Künstlern, das Handwerk legen könnten, und die Kunst ausschließlich als ein Gewerbe, eine bürgerliche Nahrung auffaßten, und zwischen den meist von Ausländern geleiteten, jedenfalls nach ausländischen Mustern arbeitenden Akademien sahen sich die jungen Männer eingezwängt, die den neuen Idealen huldigten. Auf literarischem Wege waren sie mit der neuen Stoff- und Formenwelt bekannt geworden, aus Büchern hatten sie sich zunächst für die Größe der Antike begeistert. Während David zwar gegen die ältere akademische Manier leidenschaftlich ankämpfte, aber bald wieder in neue Schulgeleise einlenkte, blieb bei uns der Bruch mit der Schule und Routine, leider allerdings auch mit dem überlieferten Handwerk dauernd. Man darf in Deutschland mit größerem Rechte von einer Kunstrevolution reden als in Frankreich, obschon hier ein politischer »Erzrevolutionär« an

der Spitze stand. Dadurch wurde der Gang der Entwicklung der deutschen Kunst für ein ganzes Menschenalter unwiderruflich bestimmt. Auf den Weg des Selbsterlernens waren die jungen Künstler angewiesen, die der neuen Richtung folgten. Auf viele Vorteile des geregelten Unterrichts, der lebendigen Tradition mußten sie verzichten und der Hoffnung entsagen, den Beifall weiter Kreise zu gewinnen. Denn was den Schöpfungen der Kunst den lockendsten Reiz verleiht: das rauschende Leben, der glänzende, farbige Schein, das konnten sie ihren Werken nicht geben. Die Herrschaft über die technische Seite der Kunst hätten sie nur durch das Beharren im feindlichen Lager erwerben können. Erfüllt von der einfachen Größe und der poetischen Schönheit der Griechenwelt, legten sie aber überhaupt wenig Wert auf die virtuose Durchführung und farbenreiche Einkleidung ihrer Entwürfe. Sie wollten mit den Dichtern wetteifern, betonten die poetische Schönheit stärker als die malerische und scheuten sich, die Empfindung, von der sie beseelt waren, durch äußeren Formenglanz zu drücken oder wohl gar zu verwischen.



19. A. J. Carstens. Selbstbildnis Pastell. Hamburg, Kunsthalle

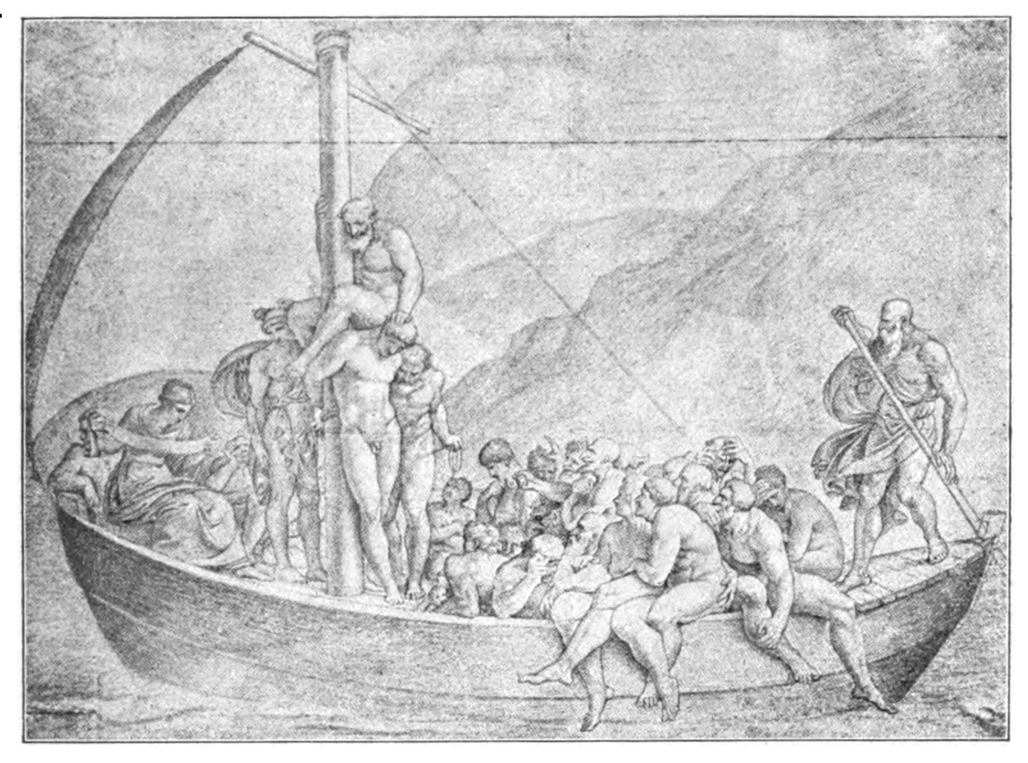
Am schärfsten prägt sich dies Streben in Asmus Jacob Carstens aus, der (in der Sankt-Jürgener Mühle bei Schleswig) 1754 geboren war und bereits 1798 in Rom starb (Abb. 19). Noch um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts als der Reformator und Wiederhersteller deutscher Kunst gefeiert, ward er bald darauf, wie die ganze klassizistische Gruppe, wegen der mangelhaften technischen Ausbildung gering geschätzt. Man hat Carstens dabei oft ungerecht behandelt. Der Rückgang auf klassische Muster war durch die europäische Kulturströmung bedingt. Der merkwürdig enge Anschluß an die literarische Bewegung, die mit Vorliebe aus der Poesie geschöpften Anregungen erklären sich gleichfalls von selbst. Die literarische Bildung barg das beste Stück unseres Lebens und unserer Kraft in sich. Hier vergaßen die Deutschen die politische Zersplitterung und erinnerten sich der nationalen Einheit. Dürftig war der äußere Schmuck unseres Lebens. Der Dreißigjährige Krieg hatte unsern Wohlstand gebrochen, unsere schöpferische Begabung lahmgelegt. Langsam arbeiteten wir uns aus der Verarmung wieder empor. Ehe wir noch diese Schäden heilen konnten, waren wir auf die Sammlung idealer Schätze angewiesen. Unsere Gedanken und unsere Empfindungen wurden unsere Lebensfreude, die Poesie und Literatur unser Lebensreichtum. Die Flucht aus der Wirklichkeit vollzogen unsere Dichter und Künstler nicht aus willkürlichem Eigensinn, sie folgten einem Gebot der Notwendigkeit, ebenso wie unsere gebildeten Mittelklassen in der Begeisterung für eine ideale Welt den besten Schutz gegen die nationale Versumpfung fanden. Die Dichtung errang natürlich großartigere Siege als die bildenden Künste. Wir werden wahrlich keinen Maler der klassischen Zeit mit Goethe oder Schiller vergleichen. Die Poesie blieb eben auf ihrem Boden, während die Malerei durch ihren Wetteifer mit der Dichtkunst im Grunde auf ihre eigentlichsten Wirkungen verzichten mußte.

Zweiundzwanzig Jahre alt zog Carstens nach Kopenhagen. Aber hier lockte ihn weniger die Akademie, an der namentlich Nikolaj Abraham Abildgaard (1743—1809) erfolgreich wirkte, als die Sammlung der Gipsabgüsse nach antiken Skulpturen, deren Formen er



20. A. J. Carstens. Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod, die Schicksalsgöttin und die Parzen
Kartonzeichnung. Weimar, Museum

so genau dem Gedächtnis einprägte, daß er sie auswendig zeichnen konnte. 1783 wollte er in Italien sein Glück versuchen. Ungenügende Geldmittel zwangen ihn aber bereits in Mantua zur Rückkehr. Carstens lebte dann eine Zeitlang in Lübeck und mehrere Jahre (1785—1792) in Berlin. Ein Stipendium setzte ihn endlich in den Stand, das Land seiner Ideale aufzusuchen. Aber nur sechs Jahre lebte er noch in Rom, vielfach angefeindet, doch von einem kleinen Kreise hoch verehrt und als Führer und Meister gefeiert. In diese römische Zeit fällt seine reichste Wirksamkeit. Dem Laien erscheint sie schwerlich als solche. Denn Carstens schuf nicht ausgeführte Gemälde, sondern beinahe ausschließlich Zeichnungen, in einfachen Umrissen mit dem Bleistift oder der Feder gezogen, dann sogenannte Kartons, in schwarzer Kreide mit aufgehöhten Lichtern entworfen, und leicht gefärbte Blätter. Seine Phantasie wurde zwar auch durch Ossian, Dante, Goethe (Faust in der Hexenküche) angeregt, doch fühlte er sich allein in der antiken Stoffwelt und im Kreise der Allegorie vollkommen heimisch. Selbst entlegenere und abstrakte Gedanken, wie die »Geburt des Lichts« oder die »Nacht mit ihren Kindern« (Abb. 20), gewannen in seiner Phantasie greifbare Gestalt. Carstens versteht aber auch mit psychologischer Schärfe leidenschaftlichere Charaktere zu zeichnen. Nach Lucian, aus dem schon die Renaissance gern schöpfte, schildert er die Überfahrt des Megapenthes (Abb. 21). Der reiche Tyrann, auf seinem Fluchtversuche eingeholt, wird an den Mast des gefüllten Charon-Nachens gebunden, auf seinem Rücken hat sein Widerpart, der Schuster Micyll, Platz genommen. Andere Zeichnungen von hervorragender Bedeutung schildern den Besuch der Argonauten bei Chiron, der sich mit Orpheus in einen Sangeswettstreit



21. A. J. Carstens. Die Überfahrt des Megapenthes. Weimar, Museum

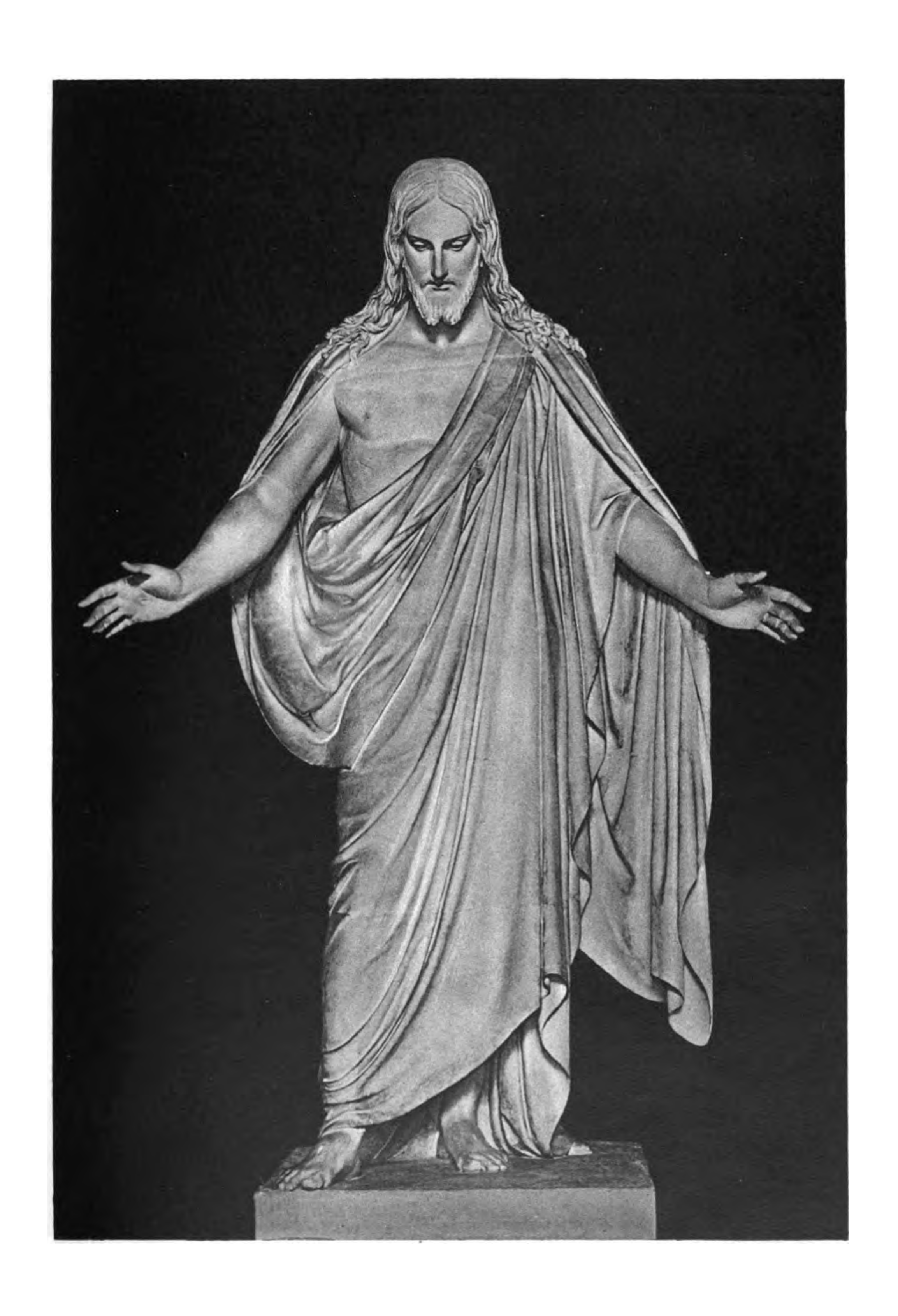
einläßt, die Helden im Zelte des zürnenden Achilles vor Troja, Ödipus in Kolonos, Homer, der vor versammeltem Volke seine Lieder singt. Überraschend wirkt in diesen unscheinbaren Blättern die innere Wahrheit der Darstellung. Man merkt, daß der Zeichner nicht dem Dichter nur die äußeren Züge des Vorgangs abgelauscht hat und es dem Beschauer überläßt, an der poetischen oder literarischen Quelle die Phantasie zu erfrischen, sondern daß er die Szene noch einmal selbständig durchdacht und im Geiste nachgeschaffen hat. Daher stammt die lebendige Empfindung, welche die Schilderung trotz dem dürftigen szenischen Apparat und den überaus einfachen technischen Mitteln bestimmt. Die Formen sind, wie es der Studiengang Carstens' mit sich brachte, etwas allgemein gehalten; statuarische Werke und nicht Naturmodelle klingen an, die scharf zugespitzte Individualität tritt gegen das typisch Gültige zurück und wird durch die Rücksicht auf maßvolle Linienschönheit gedämpft. Die Umrisse der einzelnen Figuren, die geschlossene Komposition der ganzen Gruppen lassen den plastischen Zug in der künstlerischen Natur des Meisters erkennen. Er hat sich selbst einigemal im Modellieren versucht, und es erscheint durchaus begreiflich, daß die von Carstens begonnene Art von einem Bildhauer der Vollendung zugeführt wurde.

Bertel Thorwaldsen (1770—1844) gehört nach Geburt und äußerer Lebensstellung dem dänischen Volke an. Mit Recht feiern ihn seine Landsleute als den größten Künstler ihres Stammes und haben ihm im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen das schönste Denkmal gesetzt, das sich ein Künstler wünschen kann (s. u. Abschn. IV, Kap. 4). Seine Stellung in der modernen Kunstgeschichte wird aber durch seinen langen römischen Aufenthalt (1797 bis 1819, 1820—1838) und seine vielfach an Carstens anknüpfende Auffassung der Kunst und der Antike bestimmt. Thorwaldsen war nach seinem Ruhm ein europäischer Künstler;


22. B. Thorwaldsen. Jason

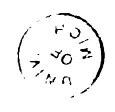
solange er lebte — und die neidlosen Götter hatten ihm ein langes, glückliches Leben geschenkt —, wurde ihm als dem ersten Bildhauer aller Völker gehuldigt. Doch rechnen ihn weder Franzosen noch Italiener zu ihrem Künstlerkreise, während wir mit Recht behaupten können, daß er im Gegensatz zur romanischen Auffassung die Antike so, wie sie der germanischen Bildung als Ideal vorschwebte, wieder belebt und in die moderne Plastik eingeführt hat. Als Sohn eines Bildschnitzers lernte Thorwaldsen die Handwerksseite seiner Kunst frühzeitig kennen. Im Jahre 1797 kam er als Stipendiat nach Rom; ohne ein größeres Marmorwerk vollendet zu haben, wäre er 1803 in seine Heimat zurückgekehrt, wenn nicht die Bestellung des Jason durch einen englischen Kunstfreund am Tage der Abreise sein Bleiben in Rom entschieden hätte. Thorwaldsen hatte diese Statue bereits 1801 modelliert und im folgenden Jahre noch größer und in den Einzelformen sorgfältiger entworfen. Jason, mit dem erbeuteten goldenen Vlies auf dem Arm — die Stellung ist so, daß man annehmen soll: er werfe, ehe er Kolchis verläßt, noch einen Blick voll triumphierenden Stolzes auf den besiegten Drachen zurück (Abb. 22). Die einfache Wahrheit in der Auffassung, frei von aller Übertreibung und von allem Prunken mit der Schönheit der Glieder, die glückliche Verbindung der augenblicklichen Bewegung mit der gemessenen Ruhe im ganzen Auftreten unterschieden die Statue von allen gleichzeitigen plastischen Heroenbildern und offenbarten eine erfolgreiche Wandlung des herrschenden Stils. Seitdem stieg Thorwaldsens Ruhm stetig empor; ununterbrochen entfaltete sich seine Wirksamkeit. Seine Werkstatt füllte sich bald mit dänischen, deutschen und italienischen Künstlern, und so rasch auch die Schülerzahl wuchs, so genügte sie doch kaum für die immer zahlreicheren Bestellungen. Beinahe von allen größeren Werken des Meisters wurden Wiederholungen begehrt, die er natürlich den Schülern überwies. Seine Kunstweise selbst erfuhr in den späteren Jahren kaum einen nennenswerten Wechsel, wenn auch der Stoffkreis sich fortwährend erweiterte. Die wahre Heimat blieb ihm die antike Welt; das Reich, das er unbedingt beherrschte und aus tiefem Verfall zu einer glänzenden Blüte erhob, war die Reliefkunst. Er verbannte aus ihr die malerischen Elemente, die sich seit Jahrhunderten in sie eingeschmuggelt hatten, die perspektivische Vertiefung, die Masse des naturalistischen Beiwerks, die Mischung verschiedener Ansichten der Figuren, und führte die Einfachheit des griechischen, durch Schönheit und


23. B. Thorwaldsen. Die Nacht



CHRISTUS. VON BERTEL THORWALDSEN

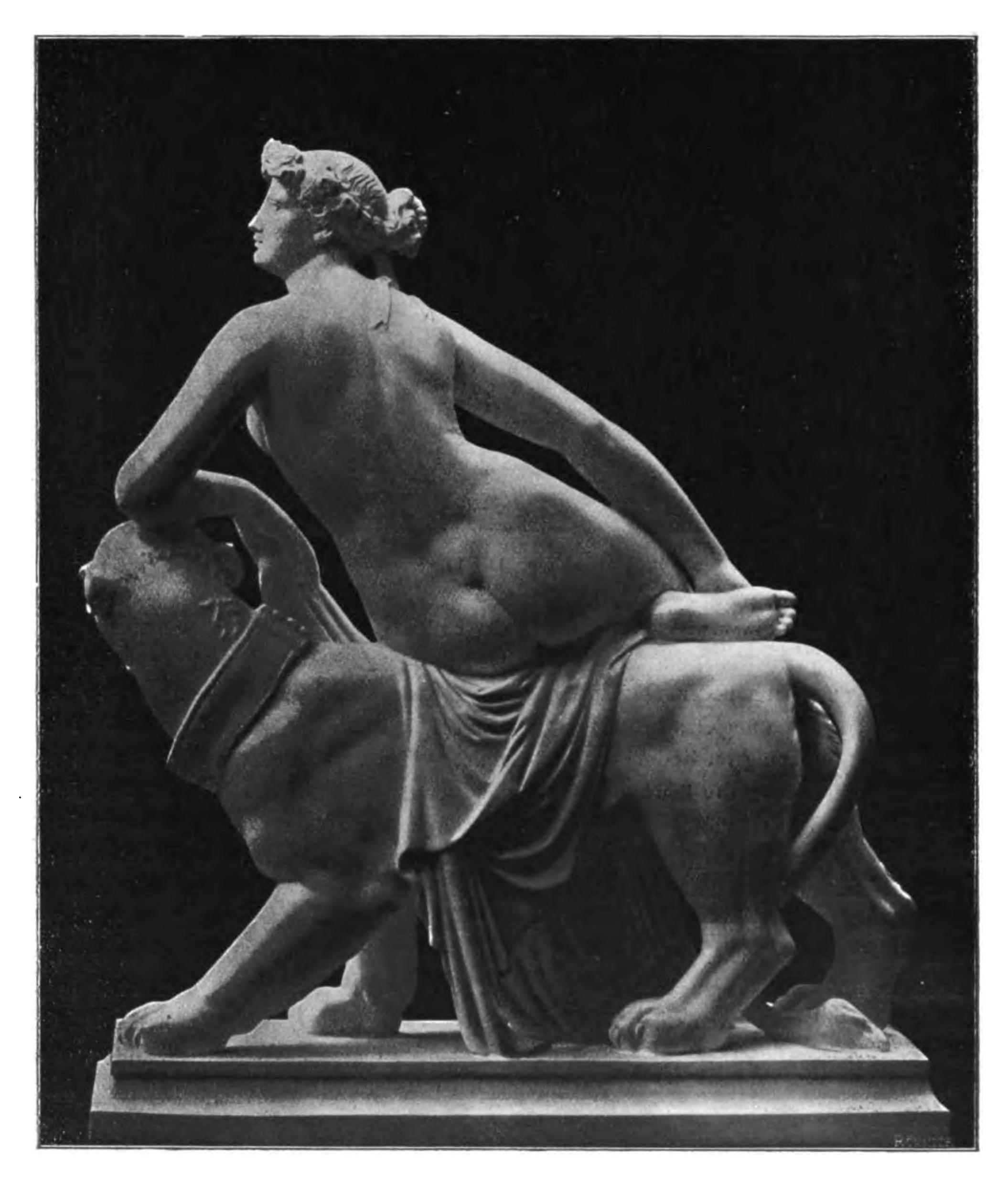
Marmor. Kopenhagen, Frauenkirche





24. B. Thorwaldsen. Der Löwe von Luzern

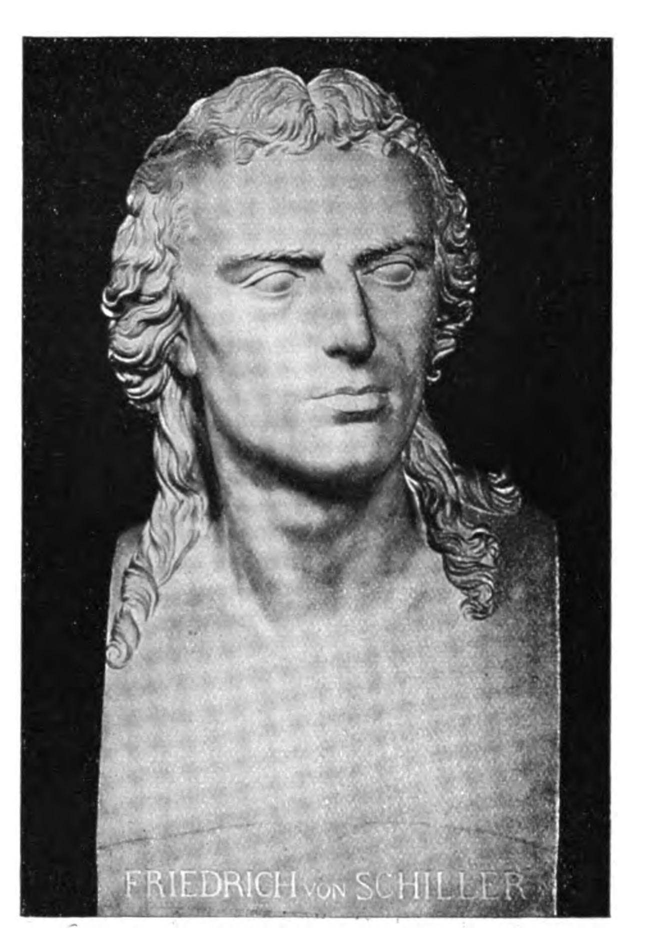
Geschlossenheit der Linien wirksamen Stils wieder ein. Es gehörte Thorwaldsens naive Natur dazu, die Reize dieses freiwillig eingeschränkten Reliefstils zu erfassen und ihm die frische Ursprünglichkeit einzuhauchen. Das ausgedehnteste Werk dieser Gattung schuf er in seinem Alexanderzuge. Noch ungleich berühmter sind die beiden Rundreliefs: der Tag und die Nacht (Abb. 23), ebenso sinnig im Gedanken wie vollendet in der dem Rund sich frei anschmiegenden Komposition, ferner die Jahreszeiten und das friesartige Flachbild »Die Alter der Liebe«. In der Schilderung der süßen Gewalt Amors, in der heiteren Verkörperung anakreontischer Gedichte war Thorwaldsen geradezu unerschöpflich. Sein weniger auf das Pathetische und Leidenschaftliche als auf das Ruhig-Anmutige gerichteter Sinn erklärt seine Vorliebe für die Darstellung idealer Frauengestalten, wie der drei Grazien, der Venus, Psyche, Hebe u. a. Entbehren sie auch des lockenden sinnlichen Reizes, der Canovas Frauenbilder auszeichnet, so besitzen sie dafür den Vorzug, daß sie das Unnahbare, Reine echter Frauenschönheit besser ausprägen und dem antiken Charakter dadurch näher kommen. Weniger frei als auf dem antik-idealen Boden bewegte sich Thorwaldsen im Kreise der monumentalen Skulptur, es sei denn, daß ihm, wie bei einzelnen Grabmonumenten und Grabreliefs, die er schuf, der Anlaß zur Einkehr in das ideal-allegorische Gebiet gegeben wurde. Doch bildet der Löwe von Luzern (Abb. 24) hier eine glänzende Ausnahme. In späteren Jahrzehnten führte dem Meister der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen zahlreiche Aufgaben religiöser Natur zu. Im Giebelfelde des ganz in den Formen eines griechischen Tempels gehaltenen Gotteshauses schilderte er die Predigt des Johannes; die Vorhalle der Kirche schmückte er mit einem Relieffries, den Einzug Christi in Jerusalem darstellend, das Innere mit den Statuen der zwölf Apostel und des Heilands, wie er liebevoll allen Müden und Beladenen die Arme einladend entgegenhält. Ob sich die Helden des christlichen Himmels ungezwungen in antike Formen kleiden, plastisch vollkommen versinnlichen lassen, darüber ist viel gestritten worden. Jedenfalls hat Thorwaldsen in der Christusstatue (ursprünglich für die Schloßkapelle bestimmt, 1821—1827 gearbeitet, Tafel III) ein Werk von ernster und großer Wirkung geschaffen, dessen künstlerische Bedeutung man recht begreift, wenn man es mit der kaum minder berühmten Christusstatue Danneckers (Regensburg, Gruftkapelle des Fürsten Taxis) vergleicht.



25. J. H. Dannecker. Ariadne. Sammlung Bethmann, Frankfurt a. M.

Joh. Heinrich Dannecker (1758—1841) in Stuttgart war der berühmteste Bildhauer Süddeutschlands im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts und jedenfalls nach Thorwaldsen der bedeutendste Vertreter der klassischen Tendenzen in der Skulptur. Seine Ariadne (Abb. 25) gehört noch jetzt zu den volkstümlichsten Werken jener Epoche; an ihr gefällt den meisten, was Danneckers Einfluß auf die Fachgenossen hemmte: die der älteren Schule entstammende glatte, weiche Behandlung der Formen. Jedenfalls verdient seine monumentale Schillerbüste (Abb. 26), in der er Naturwahrheit mit einem idealen Zug schön verknüpfte, größere Anerkennung. Sie zeigt, daß Dannecker wenigstens im Porträtfach sein Vorbild Canova weit überragt.

Christlich religiöse Aufgaben führte Thorwaldsen willig, selbst freudig durch, mochte auch seine Künstlernatur sich nur in der Antike heimisch fühlen. Gegen die ihm zugemutete Verkörperung der nordischen Göttersage aber verhielt er sich spröde. Diese Versuche zu wagen, blieb dem jüngeren Geschlecht skandinavischer Bildhauer überlassen, wie dem Schweden Benedikt Fogelberg (1786—1854), der seine römischen Studien benutzte, um von den hier geschauten antiken Göttertypen eine Brücke zu den Gestalten der nordischen Mythologie zu schlagen. Vom Adonis fand er den Übergang zu Balder, vom Herakles zu Thor, vom Zeus zu Odhin. Auch Schüler Thorwaldsens, wie H. W. Bissen (1798—1868) oder H. E. Freund (1786—1840), huldigten dem nordischen, freilich



26. J. H. Dannecker. Schiller. Stuttgart



27. H. E. Freund. Loki

nur zu oft der klaren Bestimmtheit entbehrenden Sagenkreise (Abb. 27). Die Vorherrschaft konnte aber auch auf skandinavischem Boden der Antike nicht geraubt werden. Bereits vor Thorwaldsen hatte ihr der Schwede Tob. Sergell (1740—1814) zahlreiche Bewunderer verschafft, und vollends in Thorwaldsens Heimat erweckte der berechtigte Stolz, mit dem man zu dem größten Künstler des Nordens emporblickte, die Lust zur Nacheiferung. Es genügt, auf den begabtesten unter den späteren Bildhauern Dänemarks, auf Jens Adolf Jerichau (1816—1883), hinzuweisen. In seinem Jäger, der einer Pantherin das Junge geraubt und von der Mutter angefallen wird (Abb. 28), macht sich das leidenschaftliche Element stärker geltend als in Thorwaldsens Schöpfungen, dagegen schließt Jerichau sich ihm in seinen Reliefs und in der Gruppe des Herakles und der Hebe enger an. Sogar die Kunstindustrie Kopenhagens dankt Thorwaldsen mittelbar ihren Aufschwung.



28. J. A. Jerichau. Der Pantherjäger

Die reichste Gefolgschaft des dänischen Meisters treffen wir natürlich nicht in seiner Heimat, sondern in Rom an. Nicht nur seine unmittelbaren Schüler, unter denen der Italiener Pietro Tenerani (1789—1869), die Deutschen Rudolph Schadow (1786—1822; seine bedeutendsten Werke: die Sandalenbinderin und die Spinnerin) und Emil Wolff (1802—1879), der Schöpfer des berühmten Fischerknaben in Potsdam, der verwundeten, von ihrer Gefährtin unterstützten Amazone, der Judith, die hervorragendsten waren — alle Bildhauer Roms, die der klassischen Richtung huldigten, traten in seine Bahnen.

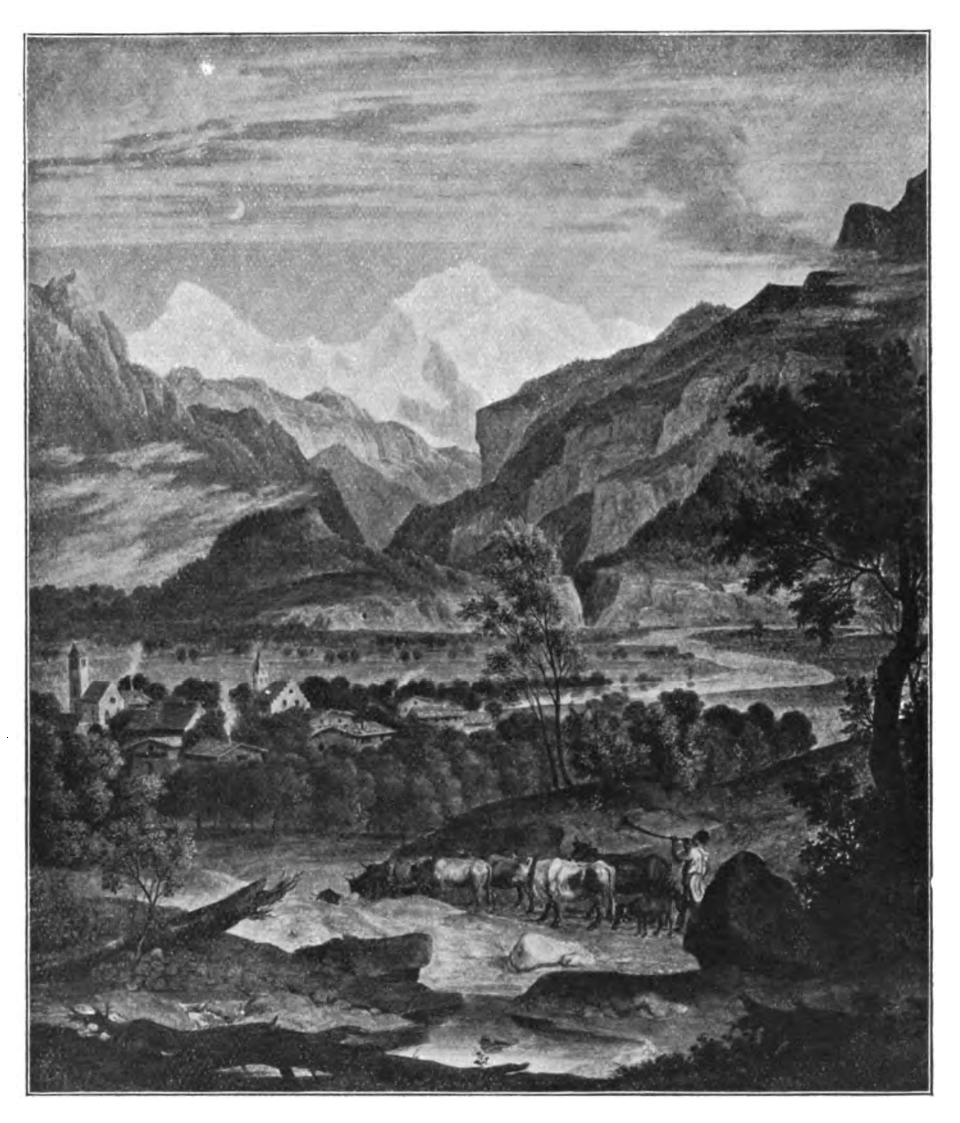
Selbst aus Paris kam dem Klassizismus Zuzug. Gottlieb Schick (1776—1812) aus Stuttgart verließ Davids Werkstätte, um in Rom seine künstlerische Erziehung zu vollenden. Seine Gemälde, Apollo unter den Hirten (Abb. 29) und Bacchus und Ariadne, erregten unter den Fachgenossen Aufsehen und weckten große Hoffnungen auf die Zukunft des Malers, die sein früher Tod vereitelte. Den Weg über Paris nach Rom schlug auch ein anderer Schwabe ein, Eberhard Wächter (1762—1852), als Künstler nur über ein Mittelmaß von Fähigkeiten gebietend, aber als ehrlicher Ratgeber der Jugend einflußreich für die spätere Entwicklung der deutschen Kunst. Selbst Landschaftsmaler, die am Ende des achtzehnten Jahrhunderts über die Alpen nach Rom gewandert waren, entzogen sich dem antikisierenden Stil nicht. In Johann Christian Reinhart (geboren bei Hof; 1761—1847) kämpfte zwar unaufhörlich der Jäger mit dem Maler, die frisch angeschaute Natur entzog sich bei ihm noch der strengen Disziplin. Um so bedeutender wirkte Joseph Anton Koch (1768—1839). Die Gunst des Bischofs von Augsburg hatte dem Tiroler Bauernjungen einen Platz in der Karlsschule zu Stuttgart verschafft, wilder Freiheitsdrang ihn zu heimlicher Flucht aus der Anstalt bewogen. Nach längerer Wanderung gelangte er nach Rom, das er mit einer einzigen Unterbrechung bis zu seinem Tode nicht wieder verließ. Offen bekannte sich Koch als Schüler Carstens'. In seinen figürlichen Darstellungen, wie den Illustrationen zu Dante und Ossian, schloß er sich dem Meister unmittelbar an. Auch in seinem eigentlichen Fach, der Landschaftsmalerei, ging Koch von verwandten Grundsätzen wie Carstens aus. Gegen die von Hackert gepflegte Vedutenmalerei erhob er heftigen Widerspruch; auch für die Landschaftsmaler sollte das Recht freier poetischer Schöpfung gelten, die charakteristische Wahrheit der Schilderung die Hauptsache bilden. Kochs Landschaften fesseln nicht durch ihre malerische Stimmung und harmonische Farbenwirkung. Sie erscheinen mehr in Linien als in Farben gedacht. Dagegen zeichnen sie sich durch den klaren und festen Bau der landschaftlichen Gründe, die ausdrucksvolle Kraft und Großartigkeit der Formen aus (Abb. 30). Die Empfindung, die aus der Landschaft spricht, soll noch dazu gesteigert werden durch die



29. G. Schick. Apollo unter den Hirten. Stuttgart, Museum

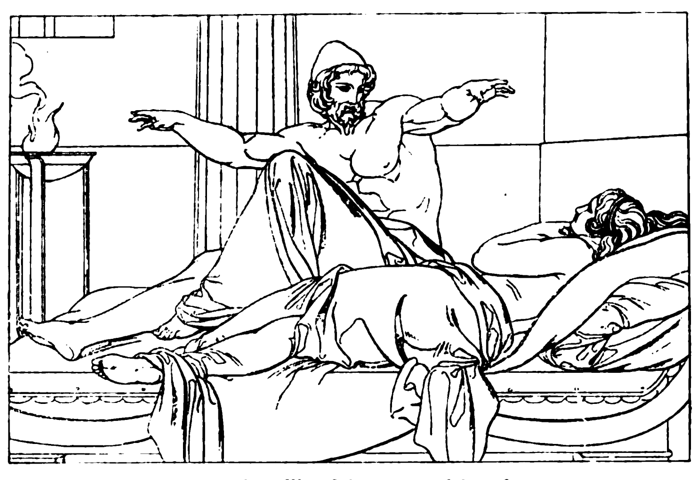
Staffage. Die Figuren sind im Sinne des Malers keine äußerliche Zutat, sondern stehen mit der Landschaft, dem natürlichen Schauplatz ihrer Taten, dem Spiegel ihrer Stimmungen, in engem, innerem Zusammenhang. So prägt sich etwa auf dem Macbeth-Bilde des Innsbrucker Museums das grausig Unheimliche der Situation in gleichem Maße in der Landschaft wie in der Staffage aus; der Sturm in der Natur ist der Widerschein der menschlichen Leidenschaft. Zwischen Gestalten und Landschaft soll sich ein symbolisches Band knüpfen.

Man hat für Kochs Kompositionsweise wie für die seiner Vorgänger und Nachfolger den Namen »heroische Landschaftsmalerei« geprägt. Der Gedanke war: die bis zur Schroffheit gesteigerte Stimmung in der Natur, das Zurückdrängen auch der reichsten und reizendsten Einzelheiten zugunsten eines durchgreifenden charakteristischen Zuges wird uns nur verständlich, wenn wir unsere Gedanken in die Vorzeit, in das Heldenalter versenken, da sich das menschliche Leben gleichfalls in wenigen, aber starken Stimmungen und Leidenschaften äußerte. Das für Kochs Richtung Entscheidende blieb aber doch, um seine eigenen Worte anzuführen, daß er »bei der Wiedergabe der Natur alle Zufälligkeiten möglichst wegließ, sich auf das Wesentliche einschränkte und so die Landschaft stilisierte«. Dadurch wurde der Zusammenhang mit den Zielen Carstens' hergestellt, dem Idealismus auch die Landschaftsmalerei unterworfen. Es fehlte natürlich nicht an Gegenströmungen. Mit der Zeit brachen sich andere Tendenzen Bahn. In Rom selbst hielt aber ein kleiner Kreis an Kochs Anschauungen, die er selbst mit Feuereifer verteidigte, noch lange fest. Seinem persönlichen Einfluß danken insbesondere zwei Künstler des jüngeren Geschlechts festeren Halt und reichste Anregungen.



30. J. A. Koch. Tiroler Landschaft. Innsbruck, Privatbesitz

Bonaventura Genelli (1798—1868) entstammte der bekannten Berliner Künstlerfamilie. Schon als Jüngling kam er nach Rom in Kochs Nähe, der ihn auf Carstens' Vorbild verwies und in seinen antiken Studien namhaft förderte (Abb. 31). Nach Deutschland zurückgekehrt, siedelte sich Genelli in München an, wo er ein zwanzigjähriges Martyrium durchlebte. Die Gönner blieben aus, die verständnisvollen Freunde stellten sich spärlich ein. Erst der Lebensabend in Weimar gestaltete sich freundlicher und erweckte in ihm die Lust, die früher wenig gepflegte Ölmalerei zu üben. Doch Genellis eigentümliches Wesen spiegelte sich am besten in seinen zyklischen Kompositionen wider. Außer den älteren Illustrationen zu Homer und Dante kommen die in Kupfer gestochenen Blattfolgen: das Leben einer Hexe, eines Wüstlings, eines Künstlers (Abb. 32) in Betracht. Auch bei ihm tritt, wie man sieht, die poetische Erfindung in den Vordergrund. Damit hängt die Neigung zu allegorischen Kompositionen zusammen. Aus Genellis klassischen Traditionen erklärt sich seine Vorliebe für das Nackte,



31. B. Genelli. Odysseus und Penelope
Kupferstich

sowie in seiner Formensprache das Beharren bei den typischen Gestalten, die Scheu vor allen naturalistischen Zügen. Wären ihm frühzeitig große Freskoarbeiten übertragen worden, zu denen er die größte Befähigung besaß, so würden manche störende Eigenheiten, wie die eintönige Wiederkehr einzelner Gesichtsbildungen, bestimmter Maße, gewundener Körperbewegungen, bald verschwunden sein.

In seinen alten Tagen in Weimar traf Genelli mit dem geistesverwandten Friedrich Preller (1804—1878) zusammen, mit dem ihn auch eine gleichartige künstlerische Jugenderziehung verknüpfte. Denn auch Preller trat vielfach in Kochs Fußstapfen. Im Jahre 1828, nachdem er in Dresden namentlich Ruisdaels Werke studiert und in Antwerpen fleißig nach der Antike gezeichnet hatte, kam er nach Rom und schloß sich eng dem Kreise der Klassizisten an. Die Odysseelandschaften, dreimal umkomponiert, sind das Hauptwerk seines Lebens (Abb. 33). In diesem Bilderzyklus bot die von Preller sorgfältig studierte südliche Natur die Motive für den Schauplatz, auf dem sich die Schicksale des göttlichen Dulders vollziehen. Es liegt in den festgeschlossenen Formen des Südens, in den reicheren Gegensätzen, hier üppigster Kultur, dort von Menschenhand scheinbar unberührter Öde und Wildheit, in den ausdrucksvollen scharfen Linien der Landschaft ein ähnlicher Charakter wie in dem elementaren Leben der heroischen Vorzeit. Bei aller Begeisterung für die südliche Landschaft und insbesondere für



32. B. Genelli. Der Künstler
Zeichnung der Folge »Aus dem Leben eines Künstlers«

den Lieblingsplatz seiner Studien, die Serpentara bei Olevano, war Preller jedoch auch für die Reize der nordischen Natur empfänglich, die ihm Gelegenheit boten, seine Farbenkunst



33. Friedrich Preller. Die Rinder des Helios. Aus den Odyssee-Wandgemälden im Museum zu Weimar

zu entwickeln. Ebensowenig hinderten ihn seine stilisierenden Tendenzen, die Natur scharf zu beobachten und auch in Einzelheiten mit außerordentlicher Wahrheit wiederzugeben. Namentlich als Maler des Meeres hat er neue, freie Wege betreten.

4. Die Romantiker

Äußere und innere Gründe stempelten Rom im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zur Hauptstadt deutscher Kunst. Wohl waren auch hier die öffentlichen Zustände beklagenswert, die Armut groß, die Zahl der Kunstfreunde gering. Doch blieb der Phantasie im Angesicht der Reste alter Herrlichkeit die Flucht aus der Gegenwart möglich. Hier allein fand die Sehnsucht nach Stil in den antiken Mustern einen richtigen Wegweiser. Das alles fehlte den Künstlern auf deutschem Boden. Einen Anstoß zur Belebung des klassischen Stils zu geben, strebten die Weimarischen Kunstfreunde unter Goethes Auspizien und unter dem tätigen Beistand seines Freundes und Kunstberaters Johann Heinrich Meyer aus Zürich (Abb. 34) an. Sie suchten und beanspruchten in den »Propyläen« die Außenstehenden über die Ziele der Kunst zu belehren und den Künstlern selbst Aufgaben zu stellen; sie verteilten (1799 bis 1805) für die besten Lösungen Preise. Gegen den »Hang zum Platten, Natürlichen, Sentimentalen« kämpften sie an und empfahlen Gegenstände der Darstellung, die schon durch ihren Inhalt bedeutsam, überdies Malern und Bildhauern gleich günstig wären. Namentlich die antike Sagenwelt und die griechischen Dichtungen erschienen ihnen am besten geeignet, die Phantasie zu beleben. »Homers Gedichte sind von jeher die reichsten Quellen gewesen, aus denen die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben. Vieles ist bei Homer so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet.« Alles ward hier aufs Inhaltliche, auf das Thema gestellt, das nicht als Mittel zum Zweck formaler Bildungen, sondern als Hauptsache erschien. »Daß doch der bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte!« rief Goethe. In das eigentliche Wesen von Malerei und Bildnerkunst ward auf diese Weise nicht eingedrungen. Die Bestrebungen der »W. K. F.« scheiterten weniger am Unvermögen der Künstler, die ihnen gestellten Aufgaben zu erfassen, als an dem didaktischen Element, das sich dem Unternehmen beigemischt hatte. Wir waren eben damals eine literarisch gebildete, aber keine kunstpflegende Nation. Die Literatur spielte auch in der Geschichte der bilden-



34. J. Schmeller. Johann Heinrich Meyer. Zeichnung

den Künste eine führende Rolle und übte auf die Wandlung und Entwicklung unseres Kunstlebens entscheidenden Einfluß. Wie die klassische Richtung durch Winckelmanns Schriften eingeleitet wurde, so nahm auch die romantische Schule von einer literarischen Bewegung ihren Ausgangspunkt. Ihr Programm schrieben Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel.

Anfangs erschien die romantische Weltanschauung für die bildenden Künste wenig fruchtverheißend. Wackenroder, dessen von Tieck ergänzte Schriften »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« (1797) und »Phantasien über die Kunst« (1799) vielen Künstlern als Brevier galten, war eine sensitive, musikalisch empfindende Natur ohne Klarheit und Schärfe, voll Begeisterung für das Schöpferische, aber selbst unfähig zu schaffen. Seinen Mangel suchte er durch Enthusiasmus zu ersetzen. Das Kunstwerk weckt Begeisterung — der Romantiker hält die Begeisterung für die einzige Quelle künstlerischer Wirkungen. Zur Andacht stimmen einzelne Gemälde; demgemäß sind sie auch in einer andächtigen Stimmung dem Künstler vom Himmel geoffenbart worden. Der Glaube, daß jedes Kunstwerk ein Geheimnis in sich berge, auf ein Höheres hinweise, symbolisch zu fassen sei, führte leicht zu phantastischer Überschwänglichkeit, zu einem Zerfließen aller Gedanken und Verschwimmen aller Formen oder auch zu anmaßendem Dilettantismus, der fehlende künstlerische Ausbildung hinter angeblich tiefen Ideen verbarg.

Es steckte aber dennoch ein guter, für die Kunstentwicklung fruchtbarer Keim in der romantischen Bewegung. Mit der Verherrlichung des Mittelalters, mit der gesteigerten religiösen Stimmung traf sie den Ton, der in den Jahren tiefer nationaler Erniedrigung die Volksseele durchzitterte. Die Rettung aus den gegenwärtigen Nöten, Trost und Mut fanden viele in dem Gedanken an die alte Größe des Vaterlandes, in der religiösen Erhebung des Geistes. Indem die Romantiker die Künstler auf den Gestaltenkreis der heimischen Vorzeit und des christlichen Lebens hinwiesen, zeigten sie ihnen den Weg zum Herzen des Volkes, sicherten sie ihnen wenigstens die Teilnahme und das Verständnis in weiteren Kreisen. Sie hatten viel wüste phantastische und irrige Vorstellungen verbreitet. Eine Mahnung aber sprachen sie aus, die alle Vorwärtsstrebenden in der deutschen Künstlerwelt an sie fesseln mußte: die Betonung wahrer, unmittelbarer Empfindung bei allem künstlerischen Schaffen. Das Wort zündete in den jugendlichen Geistern, die unter dem Joch akademischer Disziplin seufzten, und denen in den Kunstschulen das Komponieren nach mechanischen Regeln beigebracht wurde. Natürlich gerieten sie durch ihr Bekenntnis der neuen Lehren mit den Akademien in Widerstreit und sahen sich gezwungen, auf einem andern als dem akademischen Schauplatz ihre Tätigkeit fortzusetzen. Noch hatte sich Roms überlieferter Ruhm als der rechten Hochschule künstlerischer Bildung unversehrt erhalten. Gerade jetzt kam wieder Kunde von dem regsamen freien Leben der Bildhauer und Maler in der ewigen Stadt. So zog denn 1810 und in den nächstfolgenden Jahren eine kleine Schar über die Alpen, um im fernen Lande deutsche Kunst zu pflegen. Diese neuen Romfahrer unterschieden sich jedoch wesentlich von ihren Vorgängern. Sie kamen nicht zum klassischen Rom, sondern zum christlichen Rom gepilgert. Ihre Ideale suchten sie nicht in der Antike, sondern in den italienischen Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, in denen sie den frommen Glauben mit herzgewinnender Schönheit vermählt fanden. Die Beziehungen zwischen der älteren und jüngeren Künstlergruppe nahmen daher gar bald eine feindselige Färbung an, die sich z. B. in dem Spottnamen »Nazarener« für die Anhänger der christlich-romantischen Richtung äußerte. Dennoch fehlte es nicht an verwandten Zügen zwischen den beiden Kunstweisen. Gemeinsam war beiden der Widerstand gegen die akademische Manier, gemeinsam auch die Forderung, daß der poetischen Empfindung bei der Komposition eines Bildes der Löwenanteil gesichert bleiben,



35. J. Schnorr von Carolsfeld. Der heilige Rochus, Almosen verteilend. Leipzig, Museum

daß jedes Kunstwerk von innen heraus, aus den Gedanken sich entwickeln müsse, nicht mit der gefälligen Zusammenstellung von schönen Gestalten und mit bloßem rhetorischen Pathos sich begnügen dürfe. Auch in der Scheu vor dem Naturalismus, vor dem allzu starken Eingehen auf die mannigfaltigen Reize der äußeren Welt trafen beide Richtungen zusammen. Dadurch erscheinen sie trotz allem Gegensatz eng verbunden, und es befremdet nicht, daß die beiden Strömungen sich oft unmittelbar berührten, daß einzelne Persönlichkeiten in ihrer künstlerischen Erziehung beiden sich gleichmäßig verpflichtet fühlten.

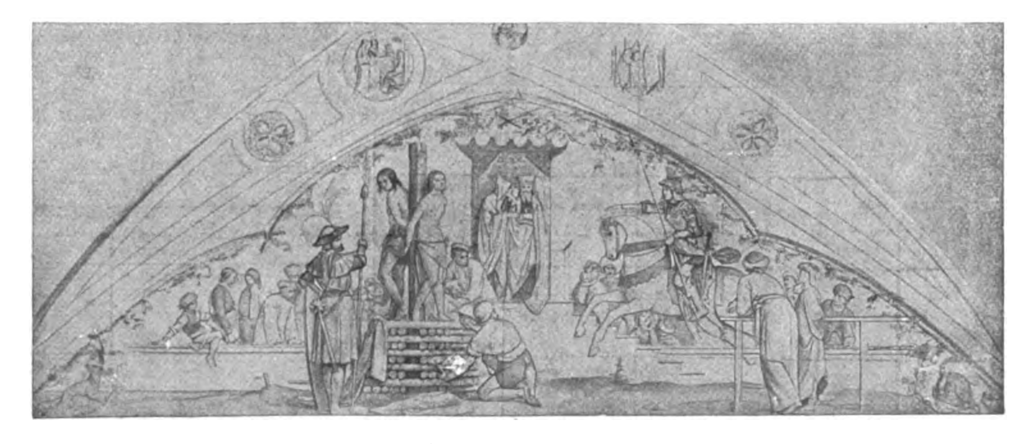
Vier junge Männer, die 1810 aus der Weimarer Akademie wegen ihrer ketzerischen Kunstansichten »quasi ausgestoßen« worden waren, traten zuerst zu einer kleinen Künstlergemeinde zusammen: Friedrich Overbeck, der 1789 in Lübeck geboren war, der ein Jahr ältere Frankfurter Franz Pforr und die beiden Schweizer Ludwig Vogel und Hottinger. Sie wurden die Begründer des Kreises, der alsbald in den Räumen des aufgehobenen Klosters San Isidoro auf dem Monte Pincio als ein wahrer Bund von Klosterbrüdern seine Studien gemeinsam trieb.

Es fällt auf, daß gar manchem Jünger dieser Schule nur ein einziger Wurf gelang, nach dem seine Kraft für immer erlahmte. Das war z. B. bei Gust. Heinr. Naeke (1785—1835) in Dresden der Fall, dessen heilige Elisabeth, jetzt im Naumburger Dom, zu den besten Leistungen des Overbeckschen Kreises zählte. Zuweilen bildete freilich die Annäherung an die Nazarener nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung einzelner Künstler. So trat anfangs Julius Schnorr aus Leipzig (1794—1872) vollkommen in ihre Fußstapfen. Bereits in Wien, wohin er siebzehnjährig gezogen war, hatte Schnorr sich den Freunden Overbecks (den Brüdern Olivier) eng angeschlossen und in seinem heiligen Rochus (Abb. 35) der Romantik



36. F. Overbeck. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Zeichnung

offen gehuldigt, das Malerische gegen den Ausdruck inniger Empfindung zurücktreten lassen, die Scheu vor allem Gemachten zum Verzicht auf jede stärkere künstlerische Wirkung gesteigert. Eine Art primitiver Malerei tritt uns hier entgegen, wie sie später noch wiederholt auftaucht. Nur sind Wurzeln und Ziele verschieden. Noch näher trat Schnorr dem Overbeckschen Kreise in seiner »Hochzeit zu Kana«. Das Bild darf geradezu als ein Muster der ganzen Richtung gelten. Die anspruchslose Färbung läßt die eigentümlichen Vorzüge des Werkes: die heitere Stimmung, die über der Szene lagert, die Feinheit der Linien und (bis auf die Hauptperson) die Schärfe und Klarheit des Ausdrucks offen zutage treten. Vielfach denkt man an die alten Florentiner. Denn merkwürdigerweise haben diese begeisterten Ver-



37. F. Overbeck. Olinth und Sophronia. Karton

ehrer altdeutschen Wesens sich ausschließlich an die italienischen Vorbilder, besonders an die umbrischen Meister gehalten. Nicht dadurch aber haben sie sich uns entfremdet. Das leichte Einleben in fremde Welten rühmt ja der Deutsche gern als einen nationalen Vorzug. Sie haben indessen die Scheu vor dem Naturstudium zu weit getrieben. Stets in Sorge, es möchte die Betonung der äußeren Wahrheit die poetische Empfindung, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks zurückdrängen, begnügten sie sich mit einer allgemeinen Formensprache. Wie Silhouetten heben sich die Gestalten von dem perspektivisch kaum vertieften Hintergrunde ab, hart sind die Umrisse gezeichnet, ohne Individualität die Körper geschildert, kunstlos die Farben aufgetragen. Sündhaft und sinnlich hielten sie nicht selten für Wechselbegriffe und schränkten daher die sinnliche Schönheit in ihren Schöpfungen auf das engste Maß ein. Alles Nackte vermieden sie nach Möglichkeit. Auf poetische Schwärmerei durfte anfangs die Hingabe an das christliche Mittelalter zurückgeführt werden. Ein ideales Bild von ihm schwebte der Phantasie vor, frei von den Schranken des besonderen kirchlichen Bekenntnisses.



38. Fr. Pforr. Allegorie auf Overbecks und Pforrs Schicksal
Berlin, Privatbesitz

Dieser jugendlichen Romantik war aber kein langes Leben beschieden. Die weitere Entwicklung zeigt viele der sogenannten Klosterbrüder im Dienste der katholischen Kirche, in der sie das mittelalterliche Glaubensideal verwirklicht sahen. Vollends als die katholische Kirche in der Restaurationsperiode sich zu größerer Macht erhob und alle Mittel in Bewegung setzte, den eine Zeitlang verlorenen Einfluß auf die Bildung wiederzugewinnen, knüpfte sie auch zu der Kunst engere Beziehungen an. Es kam eine Schule auf, die auf die Freundschaft und die Billigung der katholischen Kirche das größte Gewicht legte und mit Absicht den Gegensatz zu der herrschenden Kultur pflegte. Die Vertreter dieser Richtung fanden außerhalb Roms in den katholischen Provinzen Deutschlands und namentlich in Österreich, wo sie auch politischen Tendenzen sich hilfreich erwiesen, reiche Gunst. Kein einziger aus der Künstlergemeinde von S. Isidoro erreichte jedoch auch nur annähernd den Ruhm und die Bedeutung Friedrich Overbecks (1789—1869). Seine natürliche Begabung sicherte ihm, gleichviel welcher Richtung er huldigte, einen hervorragenden Platz unter den Mitstrebenden.



39. Ph. Veit. Die beiden Marien am Grabe. Federzeichnung

Weiter aber verstand er seine Empfindungen, sein Auge und seine Hand so zu formen, daß die strenge Kirchlichkeit der Komposition und der religiöse Charakter der Gestalten nicht als eine von äußeren Mächten ihm aufgezwungene Tendenz, sondern als der ungesuchte Ausfluß seiner Persönlichkeit erscheinen (Abb. 36). Overbeck arbeitete überaus langsam und bedächtig; oft vergingen viele Jahre, ehe ein angefangenes Werk vollendet wurde. Aus den älteren Bildern spricht ein naiv lebendiger Sinn, eine ungetrübte Freude an der äußeren Erscheinungswelt und ein liebevolles Naturstudium, während spätere Ölbilder, wie der »Bund der Künste mit der Religion« in Frankfurt, durch die vielen eingemischten abstrakten Vorstellungen oder, wie die Krönung Mariä im Kölner Dom, durch die sichtliche Scheu vor allzu großer Naturwahrheit wenig anziehend wirken. Ein richtiges Gefühl leitete Overbeck in seinem höheren Alter, das Maß der Vollendung seiner Bilder freiwillig einzuschränken, auf die Ausführung in Ölfarben gern zu verzichten und sich mit dem Entwerfen von Zeichnungen und Kartons (Abb. 37) zu begnügen. Die grundsätzliche Abneigung gegen ausgedehnte Farbenstudien und eingehende Naturbeobachtungen, weil sie den profanen Charakter des Kunstwerks fördern, wirkte hier nicht störend. Sein feines Naturgefühl und erstaunliches Formengedächtnis reichten für den Grad der lebendigen Wahrheit, den die Zeichnung erzielt, vollkommen aus; in der Zeichnung und im Karton konnte er endlich seiner Empfindung ungehindert den deutlichsten Ausdruck geben. Auf diesen Kreis von Arbeiten ist Overbecks Ruhm am festesten



40. Ph. Veit. Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum. Frankfurt, Städelsches Institut



41. Ph. Veit. Die sieben fetten Jahre. Fresko aus der Case Bartholdy in Rom; jetzt Berlin, Nationalgalerie

gegründet. In erster Linie sind die durch den Kupferstich vervielfältigten »Vierzig Zeichnungen zu den Evangelien« zu nennen, die schönste Schilderung, die das Leben Jesu im vorigen Jahrhundert erfahren hat, ergreifend durch die innige Wahrheit des Ausdrucks, entzückend durch die Anmut der Linien und die einfache Größe der Komposition. Ihnen

42. Joseph Führich. Karton zur Erweckung des Lazarus in der Altlerchenfelder Kirche zu Wien



43. J. Führich
Aus der
Nachfolge Christi
Holzschnitt

schließen sich die in Holzschnitt reproduzierten Sieben Sakramente an, gleichsam als Teppiche gedacht. Das Mittelbild, den biblischen Anlaß zur Einsetzung oder die Spendung des Sakraments darstellend, wird von einer Bordüre eingefaßt, in der symbolische Beziehungen und Anspielungen Platz finden. Noch im höchsten Alter zeichnete Overbeck mit jugendlicher Frische Szenen aus dem Leben Petri, bestimmt, in der Kathedrale von Diakovar in Slavonien in Fresko ausgeführt zu werden.

Von Anhängern und Mitstrebenden (eigentliche Schüler besaß Overbeck nicht) verdienen nur wenige Künstler besondere Erwähnung. Vor allem Franz Pforr (1788—1812), von dem Overbeck sagte, »er habe ihn förmlich gerettet«. Denn Overbeck war seiner unbotmäßigen künstlerischen Gesinnung wegen von der Wiener Akademie relegiert worden. Pforr malte nun in Erinnerung an die gemeinsamen Kämpfe die Allegorie auf sein und Overbecks Schicksal, die nach langer Zeit 1906 auf der Jahrhundertausstellung in Berlin wieder einmal ausgestellt war (Abb. 38). Alsdann ist neben dem als Kunsthistoriker bekannten J. D. Passavant (1787—1861), aus Frankfurt gebürtig, noch J. H. F. von Olivier (1785—1841) hervorzuheben, dessen klare, behutsam durchgeführten Landschaften lebhaft an Overbecks mühsame Arbeit erinnern, der aber in der Kraft der Farbe (Arche Noah in der Nationalgalerie) viel weiter ging. Bedeutender war Philipp Veit, der Enkel des Philosophen Mendelssohn, 1793 in Berlin geboren. Er kam 1815 nach Rom, schloß sich hier dem Kreise, der sich um Overbeck und Cornelius gesammelt hatte, eng an (Abb. 41), entfaltete aber die strengere kirchliche Richtung erst in Frankfurt, wohin er 1830 übersiedelte, und in Mainz, wo er, mit der Ausmalung des Domes beschäftigt, 1877 hochbetagt starb. Den Reizen einer ausgebildeten Farbentechnik war er zugänglicher als Overbeck, daher auch der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit in Staffeleibildern (Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum [Abb. 40]) und Frauen am Grabe Christi im Frankfurter Museum (Abb. 39) ruht. Auch das Porträtfach wurde von Veit gern und mit beträchtlichem Erfolge gepflegt. — Ein anderer Nachfolger Overbecks, der in Kratzau in Böhmen geborene Joseph Führich (1800—1876), schien lange Zeit seinen Hauptruhm in der Rolle eines schroffen Parteigängers suchen zu wollen. Tiefer als die meisten Genossen verstrickte er sich in seiner Jugend in die Irrgänge der Romantik und schwärmte für hölzerne Ritter und überzarte Ritterfräulein; später, als er von Rom wieder nach Österreich zurückkehrte, zuerst in Prag, dann (seit 1834) in Wien sich niederließ, bezeigte er mit besonderer Betonung die kirchliche Gesinnung (Abb. 42). Erst das Greisenalter milderte das Harte und Schroffe, löste die Phantasie aus den freiwillig festgezogenen Banden und gab Führichs Kunst den rechten Aufschwung. Daß er in seiner Jugend mit der altdeutschen Kunst, besonders mit Dürer

sich befreundet hatte, kam ihm jetzt zustatten und verlieh seinen Gestalten eine markige Kraft, die bei den übrigen Genossen der Schule nicht angetroffen wird. Seine in Holz geschnittenen oder in Kupfer gestochenen Zeichnungen: der Psalter und der Bethlehemitische Weg, die Nachfolge Christi (Abb. 43), der Verlorene Sohn, alles erst in späteren Lebensjahren geschaffene Folgen von Blättern, verwandelten auch frühere Gegner des begabten Mannes in Verehrer. — Beweglicher und vielseitiger tritt uns das Talent des letzten bedeutenden Vertreters des Overbeckschen Kreises entgegen. Eduard Steinle (1810—1886) aus Wien, der nach seinen römischen Studienjahren und seinem Münchener Aufenthalt sich in Frankfurt ansiedelte, entwickelte nicht allein im Fach der kirchlichen Malerei eine staunenswerte Fruchtbarkeit — außer zahlreichen Fresken, Kartons für Kirchenfenster und dergl. hat er weit über hundert religiöse Tafelbilder geschaffen (Abb. 45) —, sondern behandelte auch in Aquarellen und Zeichnungen mit Vorliebe der Märchenwelt (Abb. 44) und den Dichtungen Shakespeares entlehnte Motive. Selbst die Theaterdekoration blieb ihm nicht fremd, und der geistreiche, oft pikante Zug, der sich in den Kompositionen dieser Art kundgibt, deutet bereits auf eine Lockerung der strengen Schulzucht.

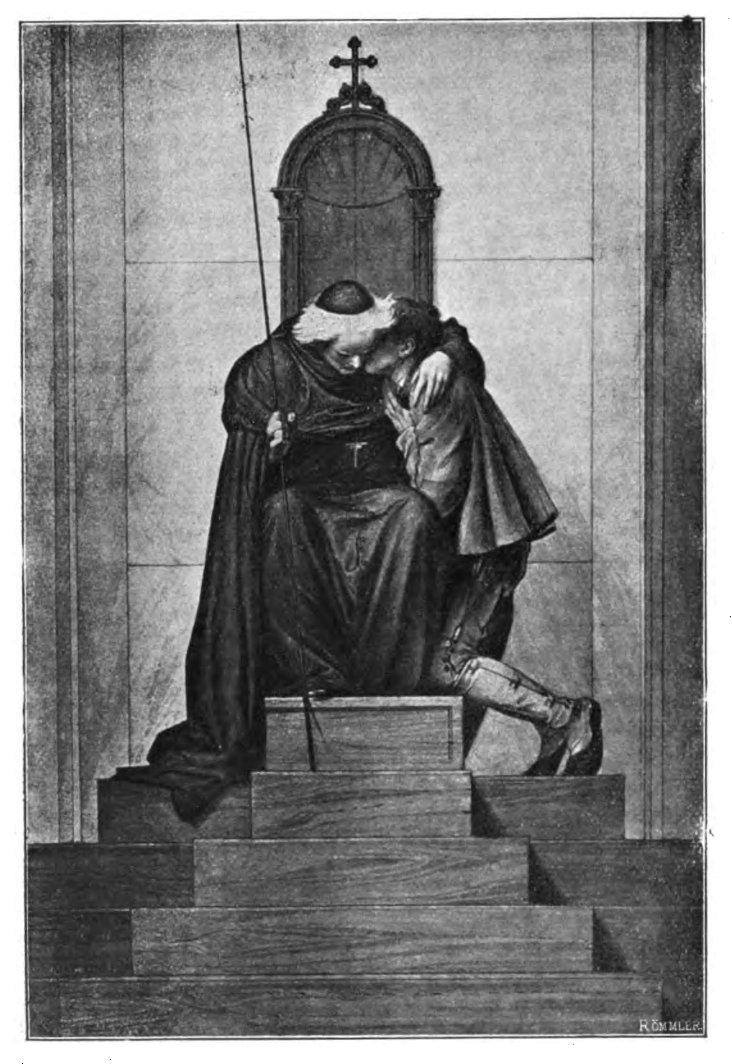


44. Ed. Steinle. »Wer das Glück hat, führt die Braut heim«
Handzeichnung

5. Cornelius' Anfänge

Eine Doppelschicht lagerte am Anfang des Jahrhunderts auf dem römischen Kunstboden. Nach den Klassikern waren die christlichen Romantiker gekommen. Diesen beiden Richtungen schloß sich nun noch eine dritte an, die sich äußerlich zu den Romantikern hielt, in den künstlerischen Grundsätzen aber vielfach den Klassikern befreundet war, mit denen sie die unbefangenere Weltanschauung und die Freude an einer kräftigeren, reicheren Formensprache verknüpfte. Eigentümlich erscheint an ihr die stärkere Betonung des nationalen Elements.

Im Herbst 1811 wanderte Peter Cornelius mit mehreren Genossen über die Alpen. Im Jahre 1783 in Düsseldorf geboren, hatte er es schon als Knabe und Jüngling nicht an eifrigen Kunstübungen fehlen lassen. Aber noch rascher als die technische Fertigkeit entwickelte sich seine Phantasie. »Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können nichts machen«, lautet ein Bekenntnis aus seinen Jugendjahren. Den Besten will er es gleichtun,



45. Ed. Steinle. Der Großpönitentiar. Frankfurt, Städelsches Institut

kühne Pläne entwirft er, große Werke hofft er zu schaffen, dem Dichter fühlt er sich wahlverwandt. Die Zeichnungen zu Goethes Faust, zwölf Blätter, durch den Kupferstich vervielfältigt, lenkten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf Cornelius; sie sind als sein frühester Erfolg zu bezeichnen. Ist auch der Stil noch nicht ausgeglichen, der Ausdruck bald übertrieben, bald zu gleichgültig, der Gesichtstypus nicht immer glücklich gewählt, so kommen doch schon hier die gerühmten Eigenschaften seiner späteren Kunstweise, die Vertiefung in die Charaktere und die markige Kraft der Formen, zur Geltung. In Rom trat Cornelius in den Kreis der Klosterbrüder. Doch er ließ sich bei aller persönlichen Freundschaft und neidlosen Anerkennung ihrer Verdienste in seinem Wege nicht beirren. In die ersten römischen Jahre fallen die Zeichnungen zu dem Nibelungenliede (Abb. 46), die gleichfalls durch den Kupferstich verbreitet wurden. Wie er in der Auswahl der Szenen, in der scharfen Betonung des tragischen Konfliktes den selbständigen poetischen Geist bekundet, so enthüllt er in der Ausführung bereits seine Vorliebe für wuchtige, leidenschaftlich bewegte, in Haltung und Ausdruck das gewöhnliche Maß weit überschreitende Gestalten.

Ein Mann, dessen Phantasie so gern mit der heimischen Vorzeit sich beschäftigte, der von der Größe der alten deutschen Kunst, besonders Dürers, so tief berührt wurde und den nationalen Zug mit Stolz in sich lebendig erkannte, konnte die Schicksale des Vaterlandes nicht mit Gleichgültigkeit betrachten. Rom lag wohl weit weg von dem Schauplatz der Freiheitskämpfe; nur langsam und dumpf gelangte ihr Widerhall bis in den Kreis der römisch-deutschen Künstler. Aber jede Nachricht traf die Herzen und entflammte den Patriotismus. Daß die Deutschen in Rom sich dem Vaterland im Geiste eng verbunden fühlten, dafür hatte Wilhelm von Humboldt gesorgt, der mehrere Jahre hier als preußischer Gesandter lebte und mit den Künstlern freundschaftlich verkehrte. Gerade jetzt arbeitete Christian Rauch an

dem Grabmal der Königin Luise, die in den Tagen tiefster nationaler Erniedrigung gestorben war. Wenn auch Cornelius nicht so fieberhaft den Ereignissen folgte wie Rauch, dessen Enthusiasmus sogar die Aufmerksamkeit der französischen Polizei erregte und ihre Verfolgungswut anstachelte, so jauchzte doch auch seine Seele auf, als die Nachrichten von den deutschen Siegen und der endlichen Befreiung des Vaterlandes kamen. Daß auch die Kunst an der wiedererstandenen Größe des deutschen Volkes Anteil haben werde und müsse, stand bei ihm fest. Wie er sich diesen Anteil dachte, welche Folgen er sich von dem Triumph der heimischen Waffen für die Künste versprach, sagt uns sein Brief an Görres vom 3. November 1814: »Für das kräftigste, ich möchte sagen das unfehlbare Mittel, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben, halte ich die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.« So ging die Wendung, welche die deutsche Kunst in den nachfolgenden Jahrzehnten nahm, indem sie eine Erneuerung der monumentalen Malerei als Hauptziel ins Auge faßte, nicht aus zufälligen äußeren Umständen hervor. Sie steht vielmehr mit den großen Ereignissen und dem wiedererwachten nationalen Leben in engem Zusammenhang.

Cornelius' Wunsch sollte bald, wenn auch in bescheidenem Umfang, in Erfüllung gehen. Der preußische Generalkonsul in Rom, Bartholdy, machte ihm und seinen Freunden den Antrag, ein Zimmer in seiner schön gelegenen Wohnung auf dem Monte Pincio mit Wandgemälden zu schmücken. Es sind die Bilder, die später von den Wänden der »Casa Bartholdy« kunstvoll abgelöst wurden und sich jetzt in der Nationalgalerie befinden. Im Jahre 1816 begann die Arbeit, an der außer Cornelius noch Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow, der Sohn des großen Bildhauers, teilnahmen; mit glücklichem Griff wurde die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstande der Schilderung gewählt. Große Schwierigkeiten erwuchsen allein aus der Unkenntnis der Freskotechnik, in der kein einziger der Genossen heimisch war. Mühsam tastend und ratend, gleichsam experimentierend gelangten sie allmählich zu einer genügenden Fertigkeit im Handwerk. Unter den erzählenden Bildern sind die von Cornelius gemalten, die Traumdeutung und die Wiedererkennung der Brüder, unbestritten die besten. Overbecks »Verkauf Josephs an die Ägypter« zeigt neben unvermittelten Reminiszenzen an die alten Italiener vielfach einen stumpfen Ausdruck der Köpfe. Ungleich glücklicher war Overbeck in dem Halbrundbild über der Tür: »Die sieben mageren Jahre«; ebenbürtig steht ihm Veit in der Schilderung der sieben fetten Jahre (Abb. 41) zur Seite. Beide Künstler haben später diese Kraft des Ausdrucks und diese unbefangene lebendige Formensprache niemals wieder erreicht. Der gute Ausgang des ersten Versuchs bestimmte einen römischen Edelmann, Marchese Massimi, drei Räume in dem Kasino seiner Villa (in der Nähe des Lateran) von denselben Künstlern mit Fresken schmücken zu lassen. Aus den drei größten Dichterwerken Italiens, der göttlichen Komödie, dem befreiten Jerusalem und dem rasenden Roland, sollten die Maler den Inhalt ihrer Bilder schöpfen. Overbeck übernahm das Tassozimmer, wurde aber später von Führich abgelöst. Erfolgreicher als Overbeck, dessen ängstlicher Sinn vor jeder scharfen Charakteristik besonders leidenschaftlicher Stimmungen und energischer Handlungen zurückscheute, war Julius Schnorr in seinen Ariostbildern, so wenig auch die ungünstige Raumgliederung und der teilweise bis zum Verworrenen abenteuerliche Inhalt des Orlando-Gedichts ihm die Aufgabe erleichterten. Die Danteszenen hatte sich Cornelius vorbehalten und mit den Entwürfen und Kartons für das Paradies begonnen. Bemerkenswert ist, daß er schon damals eine mächtige zyklische Komposition plante, deren innere Gliederung sich eng der architektonischen Einteilung des Deckenraums anschließen

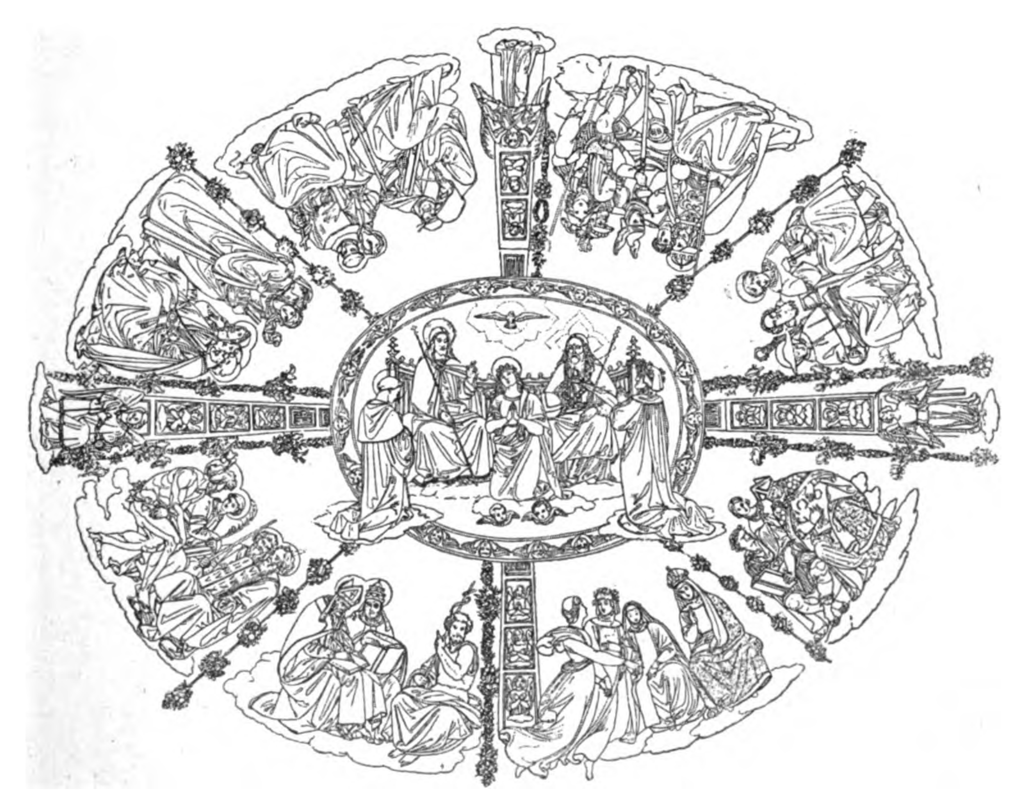


46. Peter Cornelius. Siegfrieds Tod. Aus dem Nibelungen-Zyklus

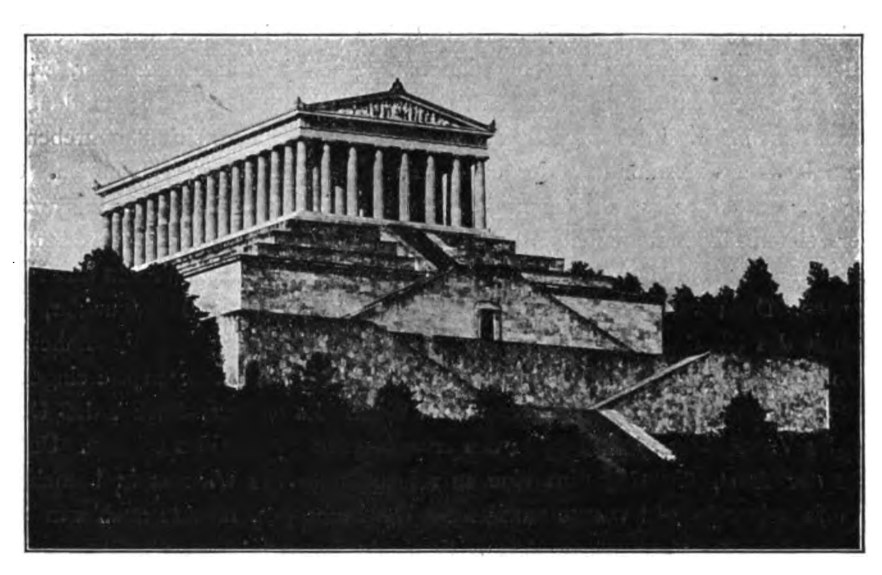
sollte. Mitten in der Vorbereitung des Werkes traf ihn 1819 ein Doppelruf nach Düsseldorf und München.

Mit seinem Austritt verlor der römische Künstlerkreis seinen festen Schluß und Halt. Cornelius hatte stets mäßigend auf die Parteien gewirkt, durch sein Beispiel die einseitig schroffe Richtung der Klosterbrüder, deren Verdienste er willig anerkannte und Gegnern gegenüber vertrat, gemildert. Nun löste sich die Gemeinde, und die Parteien begannen sich scharf zu trennen. Seitdem sank auch allmählich Roms Bedeutung für die europäische, insbesondere die deutsche Kunst. Solange Thorwaldsen dort weilte, besaß der Künstlerkreis wenigstens äußerlich einen glänzenden Mittelpunkt. Die Anhänger des klassizistischen Bekenntnisses bewahrten der ewigen Stadt stets Treue und Liebe. Auch Cornelius fühlte zeitlebens erst, wenn seine Füße den römischen Boden berührten, die volle schöpferische Kraft in sich erwachen und wanderte gern, ehe er ein neues großes Werk begann, nach Rom. Vollends die Bildhauer hielten die längste Zeit die Verbindung mit Rom aufrecht, weil sie hier über die reichsten technischen Hilfskräfte verfügten. Die Bedeutung jedoch, die Rom seit Carstens für die deutsche Kunst gewonnen hatte, sank von nun an immer mehr. München und Düsseldorf wurden zunächst die Hauptstätten deutscher Kunsttätigkeit, denen sich für das Gebiet der Architektur und Plastik bald Berlin anreihte. Und nicht in Deutschland allein begann einige Jahre nach den Freiheitskriegen wieder ein regeres Kunstleben, auch in Frankreich nahm in derselben Zeit die Malerei einen neuen Aufschwung und lenkte in andere Bahnen ein. Mit Recht darf man daher von der Übersiedelung Cornelius' nach Deutschland

1819 und von dem Auftreten Géricaults im Pariser Salon in demselben Jahre eine neue Periode der modernen Kunstentwicklung datieren. Auch jetzt entdecken wir, wie in den Anfängen der klassischen Bewegung, da sich David und Carstens gegenüberstanden, zunächst einen gemeinsamen Zug. In Frankreich wie in Deutschland machte sich das Streben geltend, die Kunst mit dem Volkstum und der nationalen Bildung enger zu verknüpfen. Géricault wählte für sein erstes großes Bild einen Gegenstand aus der unmittelbaren Gegenwart, seine Nachfolger zeigten nicht minder einen scharfen Blick für die lebendigen Interessen der Zeit. In Deutschland konnte man ein so unmittelbares Anrufen des Volkstümlichen und Nationalen nicht erwarten. Dazu waren die öffentlichen Zustände zu schwankend und unklar, fehlte uns die Sicherheit des Glaubens an eine stetige nationale Entwicklung und die Einheit der Anschauungen und Ziele. Vor allem aber standen einem solchen Vorgehen die eingebürgerten ästhetischen Grundsätze und Überlieferungen im Wege. Es ist bezeichnend, daß Goethe die Befreiung des Vaterlandes in dem Bilde des erwachenden Epimenides schaute. Unbestritten hegte aber der Fürst, der Cornelius eine so reiche Stätte des Wirkens in München schuf, namentlich in seiner Jugend warme patriotische Empfindungen, mochte auch sein »Teutschtum« manchmal krause Formen annehmen. König Ludwig von Bayern wollte eine nationale Kunst begründen, und ebenso erschien Cornelius die Wiederbelebung der monumentalen Malerei als das beste Mittel, die Kunst in der Heimat wieder zu Ehren und mit der Bildung, die in den besten deutschen Kreisen herrschte, in Einklang zu bringen. Die französische und die deutsche Kunst nahmen in dem Zeitabschnitt von 1819 bis (ungefähr) 1850 den gleichen Ausgangspunkt.



47. Peter Cornelius. Entwurf eines Deckengemäldes



48. Leo v. Klenze. Walhalla bei Regensburg

Zweiter Abschnitt

1819—1850

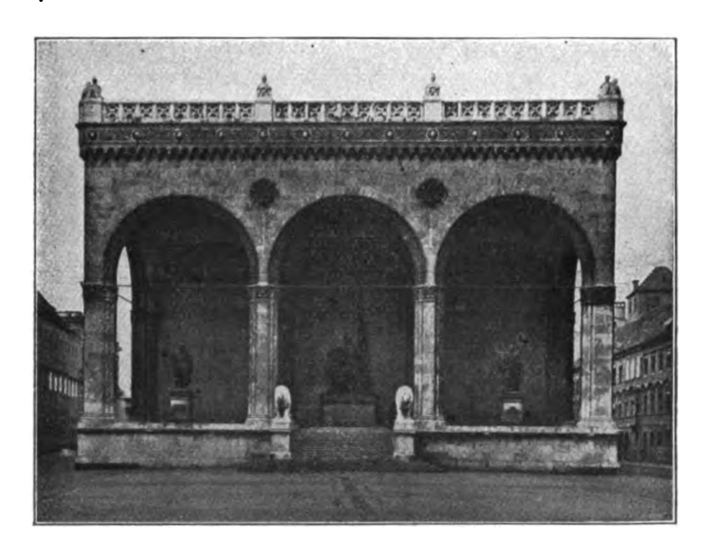
1. Cornelius und die ältere Münchener Kunst

Der Kronprinz von Bayern hatte allmählich einen großen Schatz antiker Skulpturen zusammengebracht, den er namentlich durch den Erwerb der Ägineten glänzend vermehrt hatte. In einem Prachtbau, der Glyptothek, sollten die Marmorwerke aufgestellt, und Prunkräume, in denen der Beschauer sich erholen und auf das Studium der Skulpturen vorbereiten konnte, sollten darin von Cornelius mit Fresken geschmückt werden. Die Bestimmung des Baus bedingte die Gegenstände der Schilderung. Sie wurden der griechischen Götter- und Heldensage entlehnt und in der Weise geordnet, daß in einem kleineren Vorraum die Prometheussage, in den beiden größeren Sälen die Weltschöpfung und Weltregierung nach Hesiods Theogonie und die trojanische Heldensage zur Darstellung gelangten. Bereits in den Fresken der Glyptothek führte Cornelius die zyklische Kompositionsweise durch, die er nachmals bis zur schärfsten Konsequenz ausbildete. Er durfte für seinen Vorgang nicht allein das Beispiel der größten Renaissancemeister, wie Raffaels in der Stanza della Segnatura anrufen, sondern auch auf die Pflicht weisen, die ihm aus der Natur der monumentalen Malerei erwuchs. So müssen die Glyptothekfresken in ihrem Zusammenhang erfaßt werden, will man ihrem Schöpfer gerecht werden. Im Göttersaal z. B. greifen alle Szenen eng ineinander und bieten, indem man das Auge vom Gewölbe zu den Wäldern herabgleiten läßt, das Bild einer festen Gedankenentwicklung. Im Scheitel der Decke ist Eros dargestellt, die Urgottheit, die das Chaos löst und die Elemente bändigt. Ihm reihen sich in den anstoßenden Deckenfeldern die allegorischen Gestalten der Jahreszeiten und weiter die Tageszeiten an, diese wieder durch mythologische Szenen versinnbildlicht. Auf den drei großen

Wandflächen endlich öffnet sich dem Blick das lichte Reich des olympischen Zeus, der Herakles in die Götterversammlung feierlich aufnimmt, die von Poseidon beherrschte Wasserwelt und endlich das Reich des Hades mit Orpheus und Eurydike. Eine ähnliche Gedankengliederung beobachten wir im »Heroensaal«. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, in dem Mittelfelde der Decke gemalt, bildet den Ausgangspunkt der Schilderung, dem dann das Vorspiel des trojanischen Krieges, das Urteil des Paris, die Entführung der Helena, Hektors Abschied und weiter, aber noch immer an der Decke, bedeutsame Episoden des Kampfes folgen, bis endlich drei große Wandgemälde die gewaltigen Schicksalsschläge, welche die Stadt des Priamos trafen, uns vor Augen führen.

Als Cornelius die Glyptothekfresken begann, weilte er nur als Gast in München. Seine amtliche Stellung wies ihn nach Düsseldorf, wo er auf Anregung Niebuhrs 1821 die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er betrachtete aber Düsseldorf eigentlich nur als sein Winterquartier; hier ruhte er von der Münchener Arbeit aus oder bereitete seine Münchener Werke vor. Für seine persönliche Entwicklung blieb der Aufenthalt in Düsseldorf ohne Bedeutung, und ebenso verflüchtigten sich die Spuren, die er und seine Schüler hinterließen, in kurzer Zeit.

Im Jahre 1825 siedelte Cornelius dann vollständig nach München über und trat als Langers Nachfolger an die Spitze der Akademie. Nach menschlichem Dafürhalten mußte von diesem Zeitpunkt an seine wahre Glanzperiode beginnen. Indes gar bald wurde er inne, daß die ersten Münchener Jahre, als er an den Glyptothekfresken arbeitete, die glücklichsten und zugleich die fruchtbarsten waren. Das harmonische Wechselverhältnis mit den Schwesterkünsten blieb aus. Der angesehenste Baumeister, Leo von Klenze, stellte sich Cornelius feindselig gegenüber; die Gunst des Königs erwies sich als schwankend und die freie Künstlertätigkeit hemmend. Es war doch ein wunder Punkt, daß die Kunst, die auf nationaler Grundlage aufgebaut werden sollte, schließlich doch nur von einer einzigen Persönlichkeit abhängig blieb. Der König wollte mehr sein als ein bloßer Mäzen, er wollte auch auf diesem Gebiet seinen Herrscherwillen zur Geltung bringen. Der souveräne Fürst verschmolz in unerfreulicher Weise mit dem dilettantenmäßig gebildeten Privatmann. »Ich, ich, der König, bin die Kunst von München«, lautete ein Ausspruch Ludwigs. Und weil der König sich als den Schöpfer des Münchener Kunstlebens ansah, wollte er auch noch die Früchte seiner Bemühungen genießen. Daher die Hast und fast überstürzte Eile, mit der er die mannigfachsten Unternehmungen gleichzeitig in Angriff nahm, die Ungeduld, sie beendigt zu sehen, der Wechsel der Neigungen. Kaum war ein Werk begonnen, so plante er bereits ein zweites und erlahmte im Interesse für das frühere. Und weil die große Zahl der gleichzeitigen Bauten seine Finanzkraft zu erschöpfen drohte, suchte er wieder durch Sparsamkeit am unrechten Orte die bereitstehenden Mittel zu vermehren. Durch freimütige Äußerungen, die an den Kunstfreund gerichtet wurden, sah er sich in seiner fürstlichen Würde verletzt. Es ist bezeichnend, daß die begabtesten, aber zugleich in ihrer Gesinnung selbständigsten Maler des jüngeren Geschlechts, Genelli und Schwind, keine Gnade vor seinen Augen fanden. Gefügige, rasch arbeitende Künstler wurden von Ludwig am höchsten geschätzt, wenigstens am meisten begünstigt. Mit größerem Recht als Cornelius dürfen Leo von Klenze und Ludwig Schwanthaler als die wahren Typen der älteren Münchener Schule gelten. Leo von Klenze (1784—1864), vornehmlich in Paris gebildet, stand an der Spitze des Bauwesens. Die Mehrzahl der monumentalen Werke in München und außerhalb Münchens, ferner die Walhalla bei Regensburg (Abb. 48) und die Befreiungshalle bei Kelheim wurden von ihm entworfen. Vorwiegend vertraut mit den antiken Bauformen, fand



49. Friedrich Gärtner. Feldherrnhalle in München

er sich doch auch in der Renaissance-Architektur (Residenz, Alte Pinakothek) zurecht. Auch die ersteren hatte sich Klenze nur äußerlich angeeignet, ohne sie zu durchdringen. Das Geheimnis, aus den konstruktiven Gliedern die Schmuckformen natürlich und notwendig zu entwickeln, vermochte er niemals zu lösen. Für ihn blieb die griechische Architektur eine glänzende Dekoration. Dadurch und bei seiner geringen Fähigkeit zu schöner Raumdisposition kam der Grundschaden der Münchener Baubewegung, daß für das Bauwerk zuweilen erst nachträglich Zweck und Bedürfnis gesucht werden mußten, nur noch offener zutage. Neben Klenze stand der Rheinländer Friedrich Gärtner (1792—1847), dem der Bau der Ludwigskirche, der Feldherrnhalle (Abb. 49), der Bibliothek usw. zufiel, und der im Gegensatz zu dem »klassischen« Klenze berufen war, das »romantische« Prinzip in der Architektur zu vertreten. Darunter verstand man aber vornehmlich die frühmittelalterliche, die sogenannte romanische Bauart, die in jener Zeit ganz unpassend mit dem Namen »byzantinischer Stil« geschmückt wurde. So boten die Arbeiten dieser Beiden Proben der mannigfachsten Bauweisen, der griechischen, römischen, der frühmittelalterlichen und der italienischen Renaissance-Architektur dar. Dazu kam noch die Aukirche von D. J. Ohlmüller (1791—1839), ein besonders in der Fassadenbildung schlecht geglückter Versuch, den gotischen Backsteinbau in München einzubürgern, und die Bonifaziusbasilika von G. F. Ziebland (1800—1873). Da alle diese Werke unvermittelt nebeneinander stehen, in ihrer zeitlichen Folge keine Spur einer fortschreitenden Entwicklung, eines wachsenden Verständnisses für die Aufgaben der Architektur offenbaren, so lag der Spott nahe, daß sie nur einen monumentalen Kunstatlas vorstellen, daß mit den Stilen wie mit Masken gewechselt wurde. Immerhin verdankt München dem Baueifer König Ludwigs die Umwandlung aus einer kleinen Residenz in eine stattliche Großstadt. Völlig im Sande verlief dagegen der Betrieb im Kreise der Skulptur. Hier herrschte Ludwig Schwanthaler (1802—1848) beinahe unumschränkt, ein leichtes, schnell, aber oberflächlich auffassendes Talent, das alle Aufgaben willig übernahm, jedem Stil sich anschmiegte, aber auch niemals seine ganze Kraft einsetzte und sich die Mühe nahm, den Charakter der Darstellung tief und lebendig zugleich zu erfassen, die plastischen Formen liebevoll durchzubilden. Kein Wunder, daß Schwanthalers Wirksamkeit schon längst halb vergessen ist. Vornehmlich durch die riesigen Verhältnisse zieht die »Bavaria« die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. 50). Die zahlreichen Giebelgruppen, Friese, Reliefs besitzen wenigstens einen dekorativen Wert; die Porträtstatuen jedoch, mit denen Münchens öffentliche Plätze bevölkert wurden, scheinen nur zum Beweise dazustehen, daß der Heroenkultus eines anderen Bodens bedarf, als ihm hier bereitet wurde.

Auf die gedeihliche Wechselwirkung der Künste mußte Cornelius verzichten; aber selbst in seinem eigenen Tätigkeitskreise stieß er auf schwere Hindernisse. Bereits bei der zweiten



50. Klenze und Schwanthaler. Die Bavaria in München

Arbeit, die ihm übertragen wurde: der malerischen Ausschmückung der Loggien in der Pinakothek, behielt er nicht mehr völlig freie Hand. Die Zeichnung der Kartons und die Ausführung, von Cornelius seinen Schülern zugedacht, wurden einem anderen Künstler übertragen; Cornelius' Anteil blieb auf das Entwerfen der Skizzen beschränkt. Den reichsten Ersatz für diese Kränkung schien jedoch die dritte große Arbeit zu bieten, mit der er (1829) betraut wurde. Es galt die Ausmalung der Ludwigskirche. Cornelius jubelte laut auf: »Schon seit sechzehn Jahren trage ich mich herum mit einem christlichen Epos, mit einer gemalten Commedia divina. Und nun tritt die himmlische Geliebte als Braut mir in aller Schönheit entgegen. Welchen Sterblichen soll ich nun noch beneiden?« Doch auch diesmal harrte seiner bittere Enttäuschung. Er hatte gehofft, die ganze Kirche mit Fresken bedecken zu können (Abb. 47); des Königs Wille beschränkte ihn auf Chor und Querschiff und zwang ihn, den Plan eines biblischen Epos wesentlich einzudämmen. An den Gewölben malte er die Schöpfung mit den Engelchören, den Evangelisten und Kirchenvätern, an den Wänden des Querschiffs Geburt und Kreuzigung Christi, an der Chorwand endlich (eigenhändig) das Jüngste Gericht (Abb. 51). Auch in dieser Einschränkung glaubte Cornelius ein ruhmreiches Werk geschaffen zu haben. Als es aber aufgedeckt wurde, fand es vielfachen Tadel. In dem Schöpfungsbilde erschienen die verschiedenen hierarchischen Ordnungen der Engel, die selbst im Mittelalter niemals volkstümlich geworden waren, die »throni, virtutes, postestates« usw., wenig verständlich, an den großen Wandbildern, auch am Jüngsten Gericht die malerische Ausführung sogar gegen mäßige Ansprüche zurückstehend. Das geflügelte Wort des Königs: »Cornelius kann nicht malen« drang in weitere Kreise. Aber es wäre gegen die Natur gewesen, wenn Cornelius den Teil der Schuld, den er selbst an der geringen Fruchtbarkeit seines Münchener Wirkens trug, eingesehen und als alternder Mann noch eine Umkehr versucht hätte. Er fühlte sich verletzt, wurde verstimmt und folgte willig 1841 dem Rufe des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelms IV., nach Berlin.

Mit seinem Weggang war der monumentalen Kunst in München die lebendigste Stütze und Kraft entzogen worden. Er hatte seine Gehilfen und Anhänger von der Kunst groß denken gelehrt, aber da sie selbst von der Natur nur mit mittlerer Größe beschenkt waren,



51. Peter Cornelius. Das jüngste Gericht. Fresko in der Ludwigskirche zu München

konnten sie diese Lehren selten verwerten. Eine Schule im alten Sinne des Wortes hat Cornelius in München nicht hinterlassen. Unter den selbständigen Künstlern stand ihm der bereits von Rom her befreundete Julius Schnorr am nächsten. Von seinen Arbeiten in der Villa Massimi war Schnorr abberufen worden, um in den Sälen des Erdgeschosses im Königsbau die Nibelungensage in einer Reihe von Gemälden zu schildern, woran sich der weitere Auftrag schloß, in anderen Festsälen der Residenz Szenen aus der alten deutschen Geschichte zu malen. Kein Mann von hohem Schwung und packender Kraft, verlieh er doch seinen Werken das Gepräge gediegenen Ernstes und ehrlicher Wahrheit. Auch in der klassischen Manier versuchte er sich, indem er für die Dekoration eines Wohnzimmers des Königs die Kartons nach den Hymnen Homers zeichnete. Der Erfolg war bei seinem derb kräftigen Formensinn nur mäßig. Nach seiner Übersiedelung nach Dresden (1846) entwarf Schnorr die in Holzschnitten weit verbreiteten Bibelillustrationen (Abb. 52), unter denen insbesondere die Bilder zu den späteren Büchern des Alten Testaments durch eine frische Auffassung und energische Charakteristik hervorragen.



52. Schnorr v. Carolsfeld. Petrus verleugnet Christus
Federzeichnung

Nicht den geringsten Einfluß übte Cornelius auf den Künstler, der neben ihm die monumentale Malerei in München am eifrigsten pflegte, der sogar von ihm zu diesen Arbeiten empfohlen war. Weder in den Fresken der Allerheiligen-Kirche, noch in der dem hl. Bonifazius geweihten Basilika schloß sich Heinrich Heß (1798—1863) der Art des älteren Meisters an. Wo er die gewohnten Gleise der kirchlichen Malerei verließ, geschah es, um sie durch eine weiche, fast süßliche Färbung und eine alles Schroffe und Scharfe vermeidende Charakteristik dem modernen Geschmack näher zu bringen (Abb. 54). Den gleichen Weg schlug der Gehilfe von Heß, Johann Schraudolph (1808—1879), ein, dem die ausgedehnten Fresken im Speierer Dom ihren Ursprung verdanken. Die Individualität des Künstlers kam nach der Natur der kirchlichen Malerei hier schwerer zur Geltung als in jedem anderen Kunstkreise.

In weit höherem Maße erscheint der Landschaftsmaler Karl Rottmann (1798—1850) Cornelius wahlverwandt. Schon der Umstand, daß er die Freskotechnik in der Landschaftsmalerei wieder zur Anwendung brachte, erinnert an die ähnlichen Bestrebungen des Cornelius. Von den Vertretern der sogenannten historischen Landschaftsmalerei unterscheidet sich Rottmann dadurch, daß ihm die landschaftlichen Formen lebendig und ideal genug erschienen, um auch ohne Nebenbeziehungen auf menschliche Zustände zu wirken, und daß er auf die rein malerischen Elemente wie die Luftstimmung stets ein großes Gewicht zu legen suchte



53. Peter Cornelius. Die apokalyptischen Reiter. Karton für ein Camposanto-Fresko
Berlin, Nationalgalerie

(Tafel IV). Rottmanns bekannteste Schöpfung bleiben die 1830—1833 gemalten griechischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens (Abb. 55).

Gekränkt und verbittert, aber dennoch mit schwerem Herzen war Cornelius von München geschieden. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die süddeutsche, lebensfrohe, katholische Stadt steigerte sich aber durch die ersten Berliner Erfahrungen. Die Arbeiten, mit denen er sich in der für ihn völlig neuen Welt einführte, z. B. das Ölbild: »Christus in der Vorhölle«, erregten Mißfallen; der König wies anfangs dem Künstler keinen festen Wirkungskreis an. Friedrich Wilhelm schien, wie es auch bei Tieck und Mendelssohn der Fall war, die Gegenwart des Meisters zu genügen, höchstens daß er ihm kleinere Gelegenheitsarbeiten (Entwürfe zu lebenden Bildern nach Tasso u. a.) auftrug. Erst als in der Phantasie des Königs der Plan eines neuen großartigen Domes in Berlin und in Verbindung mit diesem Bau das Projekt eines »Campo santo«, eines Friedhofs für die königliche Familie, gereift war, gelangte Cornelius in das rechte Fahrwasser. Die vier Wände der hohenzollernschen Grabkapelle sollten mit Fresken geschmückt werden, zu denen Cornelius in den Jahren 1843 bis 1845, zum Teil in Rom, die Entwürfe zeichnete. An den Kartons arbeitete er sodann mit einzelnen Unterbrechungen, bis ihn 1867 noch vor ihrer Vollendung der Tod abrief. Durch jenen Auftrag endlich gewann Cornelius die volle Freiheit, den längst gefaßten Plan eines christlichen Epos zu verwirklichen. Hier hemmte ihn keine feste Tradition, wie bei streng kirchlichen Bildern, hier konnte er dichten, Einzelszenen nach tiefsinnigen Gedanken



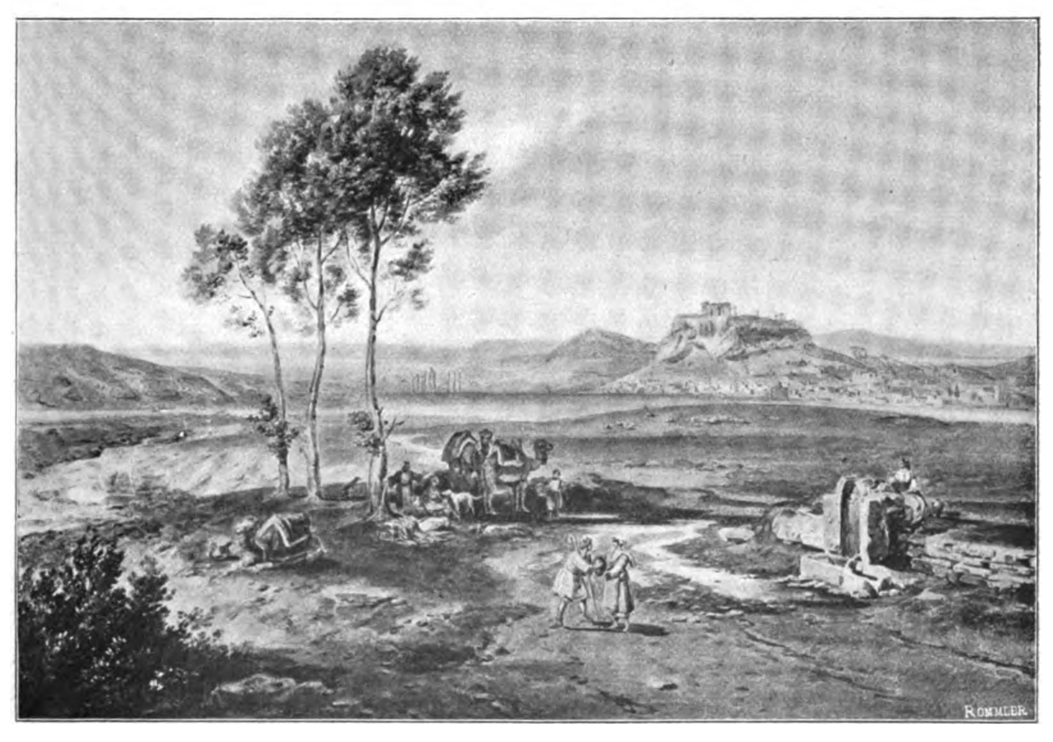
Der See Kopais. Von Karl Rottmann
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Tafel IV


MICH.
OF



54. Heinrich Heß. Die Ankunft des Engels mit dem Schiff der Seelen



55. **Karl Rottmann. Blick auf die Akropolis von Athen. München, Hofgarten-Arkaden**

ordnen und zusammenfassen, das phantastische Element, das in seine Formenwelt hineinspielt, wirksam walten lassen. Aus dem einfachen Bibelspruch vom Tode als dem Sold der Sünde und vom ewigen Leben in Christo (Römer 6, 23) entwickelte er ein umfassendes System von Bildern und Beziehungen, wozu ihm die Evangelien und die Apokalypse den Stoff lieferten. Er erzählt die Erlösung von der Sünde durch Christi Geburt und Tod, schildert die Göttlichkeit Christi und die Übertragung seiner Macht auf die Kirche als Bürgschaft der Erlösung und führt uns endlich das Ende des irdischen und den Anfang des ewigen Lebens vor Augen. In kunstvoller Gliederung greifen die Bilder ineinander. Die Fresken einer jeden Wand hängen durch einen gemeinsamen Grundgedanken zusammen; der Ton eines jeden Hauptbildes klingt ferner in der Predelle und dem Lünettenbilde unter und über ihm an; alle Predellenbilder endlich erscheinen ebenfalls durch verwandten Inhalt unter sich verbunden. Liegt offenbar der Schwerpunkt des Werkes in der zyklischen Komposition, so üben doch auch mehrere der Darstellungen, für sich betrachtet, einen bedeutenden Eindruck, den größten jedenfalls die apokalyptischen Reiter (Abb. 53), obwohl der Vergleich mit Dürers berühmtem Holzschnitt in der Apokalypse nahe liegt, da sich in dieser Szene der großartige phantastische Zug seiner Natur am freiesten entfalten durfte.

Cornelius war mehr ein starker als ein reicher Geist. Für mannigfache Seiten des Seelenlebens blieb seine Phantasie spröde, für manche Teile der Erscheinungswelt sein Interesse gering. Durch gesteigerte Energie und erhöhte Kraft des Ausdrucks ersetzt er den enger begrenzten Umfang seiner schöpferischen Kraft. Er selbst hatte eindringlich gelehrt: »Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur.« In seinen Werken tritt uns aber die menschliche Natur vorwiegend nur von einem Gesichtspunkte betrachtet entgegen, in einer bestimmten Beleuchtung, die alle andern Stimmungen und Erscheinungsformen in Dunkel läßt. Ebensowenig darf man jedoch, wie jetzt so häufig geschieht, Cornelius' Bedeutung unterschätzen. Die organische Verbindung der Malerei mit der Architektur, in Deutschland abgesehen von der Dekoration katholischer Kirchen seit Jahrhunderten nicht versucht, war eine Tat. Die erfolgreiche Mahnung zum Ernst und zu vornehmer Würde, durch die Persönlichkeit des Meisters wirksam unterstützt, hob die Kunst und die Künstler in den Augen der Nation. Wir begreifen, daß das jüngere Geschlecht, seit das Leben farbenreicher, glänzender geworden und der Blick für das Reizvolle in der Wirklichkeit, der Sinn für das Individuelle sich geschärft hat, seitdem auch die äußeren Bedingungen der künstlerischen Tätigkeit namhafte Änderungen erfuhren, sich den Gestalten des Cornelius nicht mehr mit voller Begeisterung zuwandte, daß es sich von dem Meister fremdartig berührt fühlte, über seine unleugbaren Schwächen schwer hinüberkam. Wir dürfen aber niemals vergessen, daß die Bildung einer älteren Generation, die an das wirkliche Leben und das private Dasein so bescheidene Ansprüche stellte, um dafür der poetischen Phantasie den kühnsten Schwung und freie Herrschaft über Maße und Formen zu gestatten, in Cornelius' Kunst ihren klassischen Ausdruck fand.

2. Die ältere Düsseldorfer Schule

Dankte die Münchener Kunst dem persönlichen Willen eines Fürsten Ursprung und Richtung, so ging die Düsseldorfer Schule aus einem engen akademischen Verein hervor. In der ersten Zeit wenigstens decken sich die Düsseldorfer Akademie und die Düsseldorfer Malerschule vollständig. Nach der Wiederherstellung der rheinischen Kunstanstalt durch die preußische Regierung übernahm Cornelius zuerst die Leitung, ohne jedoch dauernde Spuren



seiner Wirksamkeit zu hinterlassen. Erst mit der Berufung Wilhelm Schadows (1789—1862) im Jahre 1826 entfaltete sich das eigentümliche Leben der Düsseldorfer Schule. Schadow hatte sich nach seiner Rückkehr aus Rom in Berlin niedergelassen und hier bereits als Künstler und Lehrer Anerkennung gefunden. Ob er als Maler weit über Wilhelm Wach (1787 bis 1845) und Karl Begas (1794—1854; Abb. 56) emporragte, die neben ihm den größten Ruf genossen, steht dahin. Wach hatte in Paris unter Gros gearbeitet, dann in Rom namentlich Raffael studiert. Geschickte Anordnung, gefälliges Kolorit, treffliche Modellierung der Gestalten nehmen für die meisten seiner Werke ein (Abb. 57), unter denen die Plafondgemälde im Berliner Schauspielhause und die drei christlichen Tugenden in der Werderschen Kirche die bedeutendsten waren. Schadow war keine energische, originelle Kraft, aber als Lehrer übertraf er weitaus seine Genossen, wie der Aufschwung der Düsseldorfer Akademie unter seiner Leitung, ehe sie sich einem frömmelnden Mystizismus ergab, offenbarte. Mehrere Schüler folgten ihm von Berlin nach Düsseldorf und ordneten sich auch hier willig seiner ferneren Führung unter, obschon sie alle schon selbständige Werke geschaffen hatten und der strengen Schule entwachsen waren. Sie arbeiteten gemeinsam in den Räumen der Akademie, wurden aber keine Klosterbrüder, sondern recht lebensfrohe Kameraden, an denen die rheinische Laune ihre Zaubermacht erprobte.



56. Karl Begas. Familienbild. Berlin, Privatbesitz

Nachmals traten auch die üblen Folgen des engen Zusammenhausens an den Tag. Die Gewohnheit engster nachbarlicher Tätigkeit förderte die Neigung, auch Stimmungen, Gedanken, technische Vorgänge freund-



57. W. Wach. Amor und Psyche. Berlin, Nationalgalerie

schaftlich auszutauschen. Die Genossen bildeten eine kleine abgeschlossene Welt für sich, schwärmten ebenso für die gleichen poetischen Ideale wie für dieselben Modelle und Farben. Natürlich kam die Individualität des einzelnen nicht zu ihrem vollen Recht, und da die Phantasie der Künstler nur wenig von dem wirklichen großen Leben berührt wurde, so fehlte in der Regel ihren Darstellungen die frische Kraft und die volle Wahrheit. Sie begnügten sich mit der Zeichnung von abstrakten Gestalten, Königen, Hirten, Räubern, die keiner bestimmten Zeit und keinem festen Raume angehörten, und wagten sich in der Wiedergabe der Empfindungen nicht über einen engen Kreis schüchterner Fröhlichkeit, stiller Trauer hinaus. Alles Stürmische, Leidenschaftliche, Mächtige betrachteten sie mit ängstlicher Scheu, als fürchteten sie, die Sauberkeit und Sittsamkeit der Gesinnung durch den Eintritt in eine wildbewegte, energisch kämpfende Welt zu trüben.

So allgemein bis zum Verschwommenen die Charaktere und die Empfindungen gefaßt werden, ebenso allgemein ist die Farbe gehalten. Sie strebt das Zierliche und Gefällige, das Glatte und Weiche an, ergeht sich in sanften Kontrasten, meidet aber Kraft und Tiefe. In den jungen Jahren der Düsseldorfer Schule merkte niemand diese Mängel und Schwächen. Den Mittelklassen wandten sich die Künstler zu, und diese, durch Kunstgenüsse nicht verwöhnt, spendeten ihnen reichsten Beifall. Sie waren dankbar für die anheimelnden, leicht verständlichen, fesselnden Schilderungen. Der flüchtige romantische Hauch, die dem Naiven und Altertümlichen in Ausdruck und Tracht dargebrachte Huldigung berührte die Zeitgenossen, die auch in der Poesie an solchen romantischen Nachklängen sich ergötzten, sympathisch. Vollends gewann die Herzen aller Gebildeten die mit Vorliebe gepflegte Sitte, den Inhalt der Darstellungen Lieblingsdichtern zu entlehnen, wodurch der Reiz der Schilderung erhöht und dem Betrachter der willkommene Anlaß gegeben wurde, den poetischen Faden selbst weiter zu spinnen. Die Vermittlung der Poesie haben die Düsseldorfer Maler keineswegs allein angerufen, in der gleichzeitigen französischen Kunst läßt sich vielmehr derselbe Vorgang beobachten. Aber während die französischen Romantiker sich vorwiegend an leidenschaftlich-pathetischen Szenen begeisterten, wurden die Düsseldorfer am meisten durch lyrische Situationen gefesselt. Die französische Kunst war vom öffentlichen Leben mächtig gepackt worden und hatte ihm den lauten, stürmischen Ausdruck entliehen — in einem stillen Winkel des Vaterlandes, unberührt von dem kaum sich regenden politischen Geist, lebten die Düsseldorfer und pflegten in ihrem Herzen nur die Empfindungen eines harmlos gemütlichen, sinnigen privaten Daseins.

Schadow stand äußerlich an der Spitze und übte anfangs als Lehrer und Ratgeber großen Einfluß. Gar bald traten ihm aber mehrere ältere Schüler ebenbürtig zur Seite und verdrängten ihn in der Gunst weiterer Kreise. Als Frauenmaler wurde Karl Sohn (1805 bis 1867) am meisten bewundert. Seine Damenporträts, eintönig in Haltung und Charakteristik, aber angenehm im Kolorit, entzückten die Zeitgenossen; nicht minder erfreuten das Auge die dealisierten Frauengruppen (Abb. 59), die er bald in reiche Gewänder hüllte und nach einem Dichterwerk benannte, bald in nackter Schönheit prangen ließ und in einer mythologischen Szene verwandte. In der Vorliebe für die Wiedergabe holder Frauengestalten folgte ihm Christian Köhler (1809—1861), nur daß er öfter die Motive aus der biblischen Geschichte (Mirjams Lobgesang, Aussetzung Mosis) und aus dem Orient (Semiramis) holte und die Gruppen in eine lebhaftere Bewegung versetzte. In einem anderen Gedanken- und Formenkreise erwarb sich Theodor Hildebrand (1804—1874) großen Ruhm, der aber noch viel rascher verblich als der Glanz seiner Genossen. In seiner frühen Jugend hatte ihn eine heftige Neigung zur Bühne erfaßt; sie wirkte nach, als er (1820) Maler wurde, füllte seine Phantasie





58. Eduard Bendemann. Die trauernden Juden. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

mit dramatischen Gestalten und begeisterte ihn für Szenen aus Shakespeare. Die Ermordung der Söhne König Eduards, Othello, der Brabantio und Desdemona von seinen Siegen erzählt, und andere Bilder danken dem Shakespearekultus ihren Ursprung. In einer zweiten Reihe von Werken streifte er das novellistische Gebiet, suchte durch die dicht nebeneinander gestellten Gegensätze der Stimmung zu wirken, wie in dem »Krieger und seinem Kinde«, dem



59. Karl Sohn. Donna Diana. Leipzig, Museum



60. Adolf Schrödter. Aus einer Randzeichnung zu Reinicks Liedern eines Malers

»Kranken Ratsherrn und seiner Tochter« und anderen. Doch gelang ihm die individuelle Durchbildung der Gestalten sehr selten; auch zu einer kräftigen Naturwahrheit der Farbe gelangte er nicht, obschon er den alten Niederländern nacheiferte und, wie seine Verehrer meinten, sie an »Realität der Darstellung« nahezu erreichte. Die volle Sonnenhöhe schien die ältere Düsseldorfer Schule erreicht zu haben, als Eduard Bendemann (1811—1889) mit seinen trauernden Juden in Babylon (1832, Abb. 58) und seinem Jeremias auftrat. Bendemann beharrte bei dem Grundton, den die Schule in ihren Bildern anzuschlagen liebte, und ließ gleichfalls das lyrische Element mit einem leisen Anklang schwermütiger Trauer in seinen Schilderungen vorwalten. Indem er es aber mit einem heroischen Inhalt verknüpfte, den Widerschein großer Ereignisse in der Stimmung ihrer Helden zum Ausdruck brachte, gewann er der Kunst neue Wirkungen ab. Eine sorgfältig durchdachte Komposition, eine feste Zeichnung und gefällig freundliche Färbung trugen dazu bei, den Künstler und seine Werke rasch volkstümlich zu machen. Bendemann übersiedelte 1838 nach Dresden, wo ihn die Ausschmückung des königlichen Schlosses mit sinnig erdachten und fleißig ausgeführten Fresken lange Jahre beschäftigte; 1859 kehrte er wieder nach Düsseldorf zurück, ohne jedoch auf den weiteren, wesentlich veränderten Gang der Schule Einfluß zu üben.



61. Adolf Schrödter
Eulenspiegel und der Bäcker

Mitten unter die fröhlichen, gern scherzenden Rheinländer verpflanzt, konnten die Düsseldorfer Künstler auf die Dauer der lebendigen Einwirkung der neuen Heimat nicht widerstehen. Auch in ihre Kreise drang bei aller Vorliebe für das Elegische und Sentimentale ein heiterer Lebenszug und lockte zu humoristischen Schilderungen. Adolf Schrödter aus Schwedt (1805—1875) war der erste, der diese fröhlichere Tonart anschlug und in seinem Don Quixote, der in das Studium alter Ritterbücher versunken ist, in seinen Darstellungen frohgelaunter volksmäßiger Schnurren (Abb. 61), sowie in zahlreichen lustigen Zeichnungen und Illustrationen (Abb. 60) einen wohltuenden Gegensatz zu der hart an das Trübselige und



62. Ad. Tidemand. Abschied norwegischer Auswanderer von ihren Eltern
Leipzig, Museum

unreif Schwärmerische streifenden Weise der Genossen offenbarte. Ein feiner Anklang an die Romantik läßt sich namentlich in seinen Ornamentblättern nicht verkennen. Auf den Boden der Gegenwart und des Alltags stellte sich dagegen Joh. Peter Hasenclever (1810—1853), der in der Schilderung des Philistertums, der kleinstädtischen Politiker, der Weinkenner und Stammgäste (Abb. 63) lohnende Aufgaben für seine recht geschmackvolle Farbenkunst entdeckte und großen Beifall damit fand. Die Genremalerei hielt ihren Einzug in Düsseldorf.

Cornelius hatte sie einst als »eine Art Moos- oder Flechtengewächs am großen Stamm der Malerei« verdammt. In Düsseldorf kam sie zu Ehren und bewies die Fähigkeit zu einem selbständigen und kräftig dauernden Leben. Ein verhängnisvoller Irrtum hat Jahrzehnte hindurch den Wert eines Bildes allzusehr von der Bedeutung des Inhalts abhängig gemacht und für die Gattungen der Malerei eine hierarchische Ordnung aufgestellt. Verhängnisvoll war der Irrtum, weil er so viele Künstler verleitete, die Entwicklung des Formensinns und der besonderen malerischen Technik zu vernachlässigen; verhängnisvoll auch deshalb, weil er den Nachdruck auf ein Element legte, das vielfach unabhängig von der Persönlichkeit des Künstlers in die Darstellung hineinragt.



63. Joh. Peter Hasenclever. Die Weinprobe. Berlin, Nationalgalerie

Die Düsseldorfer Künstler wurden bereits durch äußere Ver-



64. Fr. Ed. Meyerheim. Junge Mutter bei ihrem kranken Kinde
Berlin, Nationalgalerie

hältnisse in die Richtung der Genremalerei gedrängt. Vorwiegend zum Schmuck des bürgerlichen Wohnhauses dienten ihre Bilder, die gar häufig in eine der damals aufkommenden Kunstausstellungen gesandt wurden, ohne daß der Maler auch nur ahnte, wer in den Besitz des Werkes kommen, in welcher räumlichen Umgebung es schließlich prangen werde. Da empfahlen sich gemeinverständliche Gegenstände der Darstellung, die eine ruhige Durchschnittsempfindung ausdrücken und durch den gefälligen malerischen Schein, durch angenehmen Farbenreiz wirken. Aber auch der Gang der inneren Entwicklung brachte die Düsseldorfer Schule auf die Wege der Genremalerei. Von der Romantik war kein weiter Schritt zu Schilderungen aus dem Volksleben. Warum sollten nur Könige, Ritter, altdeutsche Fräulein, Hirten und Hirtinnen trauern, der Minne pflegen, lachen und scherzen? Wurde die Stimmung nicht naturwahrer, wenn sie sich in Menschen von warmem Fleisch und Blut aussprach, und wurde die Handlung nicht lebendiger, wenn sie von greifbaren Volkstypen getragen ward? Im Anfang der dreißiger Jahre erscheint die Umwandlung vollzogen; es beginnt der Strom der Genremalerei zu fließen, der dann so gewaltig anschwoll. Die Maler versetzen uns in eine bestimmte landschaftliche Umgebung und holen aus ihr auch die mit großem Fleiß erfaßten charakteristischen Gestalten. So führt uns Jakob Becker (1810—1872) aus Dittelsheim bei Worms, der nachmals nach Frankfurt übersiedelte, am liebsten in den Westerwald und entrollt vor unseren Augen kleine Dorftragödien. Rudolf Jordan (1810—1887), in Berlin geboren, ergeht sich mit unerschütterlicher Beharrlichkeit in Schilderungen des Nordseestrandes und Helgolands. Der lange Jahre in Düsseldorf tätige Adolf Tidemand aus Norwegen (1814—1876) wählt ausschließlich sein Vaterland zum Schauplatz der ernsten und heiteren Szenen, die er überaus lebendig zeichnete, aber etwas hart und trocken malte (Abb. 62). Für die Wiedergabe des bäuerlichen Lebens, des still gemütlichen Familiendaseins, namentlich auch für die humoristische Charakteristik des Kleinbürgertums hat aber kein Düsseldorfer, sondern ein Berliner Maler, der wackere Friedrich Eduard Meyerheim (1808—1879), zuerst die klassischen Formen in einem liebevollen Naturalismus, einem sorgfältig feinen und klaren Kolorit und in ungemein präziser Zeichnung gefunden (Abb. 64).

Mit Schadow war ein junger Schlesier nach Düsseldorf gekommen, der anfangs der romantischen Richtung rückhaltlos huldigte, nachmals aber den größten Umschwung innerhalb



65. K. F. Lessing. Ezzelin im Kerker. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

der Schule herbeiführte und geradezu schicksalbestimmend in der deutschen Kunst auftrat. Mit Karl Friedrich Lessing (1808 bis 1880) brach sich das historisch-politische Pathos in unserer Malerei Bahn.[1] Der Gedanke an eine Verwendung der Kunst im Dienste einer bestimmten Partei lag ihm dabei durchaus fern. Kein Maler der Gegenwart verhielt sich so verschlossen gegen äußere Einwirkungen und betonte so energisch das Recht seiner eigenen innersten Natur. Wie er seinen Formensinn unabhängig von fremden älteren Meistern entwickelte, so ließ er sich auch in den Gegenständen der Darstellung nur von seinen subjektiven Stimmungen lenken. In eigentümlicher Art erscheint bei Lessing die poetische Empfindung mit einem strengen sittlichen Zug verknüpft. Übersieht man ihn, so wird man seiner Auffassung der Geschichte niemals gerecht werden. Nachdem er 1836 die Hussitenpredigt, das frischeste Werk der ganzen Reihe, entworfen, folgten Ezzelin im Kerker (Abb. 65) und Hus vor dem Konzil im Städelschen Institut, Hus vor dem Scheiterhaufen in der Nationalgalerie, dann in den fünfziger Jahren die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V. und die Reformationsbilder. Der warme patriotische Sinn, der ungekünstelte Ernst der Schilderung, die ehrliche Hingabe an die Gegenstände der Darstellung, die sorgfältige, naturwahre und historisch richtige Zeichnung jeder Einzelheit warben dem Maler namentlich unter den unmittelbaren Zeitgenossen enthusiastische Verehrer. Die künstlerische Wirkung seiner Werke würde aber von längerer Dauer gewesen sein, wenn Lessing auch die rein malerische Form stärker betont hätte. Er hegte eine ängstliche Scheu vor allem Improvisierten, durch augenblickliche Eingebung Geschaffenen. Mit unermüdlichem Fleiß bereitete er seine Gemälde vor, nicht das Geringste und Unbedeutendste auf ihnen überließ er der schließlichen Ausführung. Das Mißtrauen in die eigene Kraft verhinderte ihn, noch zuletzt sich mit voller Freiheit zu bewegen, verringerte die unmittelbare Lebendigkeit der Gestalten und schwächte die geschlossene malerische Stimmung.

Die historischen Bilder lehren uns nur eine Seite der Wirksamkeit Lessings kennen. Nicht minder bedeutend und einflußreich war auch seine Tätigkeit als Landschaftsmaler. Sie hat

sogar zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht und seinen Ruhm begründet. In den frühesten Landschaften gab er mit Vorliebe einer düster-melancholischen Stimmung starken Ausdruck und betonte sie noch durch die Staffage, brachte den Winterschlaf der Natur z. B. durch ein Begräbnis im Hintergrunde abermals in die Erinnerung. Als er aber später die westdeutschen Wälder, insbesondere die wilde Eifellandschaft, wiederholt durchwanderte, erweiterte sich sein Formenreichtum, kam größere Kraft und Leidenschaft in die Darstellung. Bergklüfte, Engpässe, vom Wildbach zerrissene Täler fesseln vorwiegend sein Auge. Er malt gern die Vorboten des Sturmes, die Nachwehen des Gewitters, lieber schwere Wolken als hellen Sonnenschein. Die knorrige, Winden und Wettern trotzende Eiche ist sein Lieblingsbaum (Abb. 66). Schildert er die Wechselbeziehungen der Natur zum Menschenleben, so denkt er weniger an die freundlichen Dienste, welche die Natur dem friedlichen Anwohner leistet, als an die Spuren, die wilde Menschenkämpfe auch in der landschaftlichen Natur zurückgelassen haben. Ruinen, ausgebrannte, von roher Hand zerstörte Wohnungen ragen auf Hügeln und Felsen empor und dienen Räubern und Landsknechten als Schlupfwinkel. Das alles wird nun aber nicht mehr wie anfangs mit romantischen Ideen verbrämt, sieht nicht mehr wie eine Illustration zu den damals mit Vorliebe gelesenen Dichtern, Walter Scott oder Uhland, aus, sondern beruht auf unmittelbaren Naturstudien, atmet selbständige Poesie und regt historische Stimmungen an. So wie Lessing sie auffaßte und malte, mag die deutsche Landschaft in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ausgesehen haben, aus der er auch mit glücklichem Griff späterhin gern seine Staffage holte.

Der Landschaftsmaler Lessing wurde das Vorbild und durch seine Werke der Lehrer zahlreicher Düsseldorfer Künstler. So übte er fördernden Einfluß auf Johann Wilhelm Schirmer (1807—1863) aus Jülich, der dann später den Unterricht im Landschaftsfach an der Düsseldorfer Akademie leitete. Selbst als Schirmer, beweglicheren und rasch empfänglichen Geistes, wieder die Richtung änderte, nicht mehr aus den Erscheinungen der landschaftlichen Natur Stimmungen herauslas, sondern für subjektive Empfindungen, für historische Zustände in der Natur nachträglich den symbolischen Ausdruck suchte (biblische Landschaften) oder nach dem Vorgang anderer auf Luftspiegelungen, atmosphärische Zustände den Hauptnachdruck legte, blieb er doch in der Behandlung des einzelnen, wie der Bäume, den von Lessing empfangenen Anregungen treu. Auch den Historienmalern versagte Lessing nicht Rat noch Aufmunterung, ohne daß aber von einer eigentlichen Lessingschule gesprochen werden kann. Denn wenn auch das sichtliche Erstarken der Historienmalerei in Deutschland auf den Beifall, den Lessings Bilder fanden, mit zurückgeführt werden muß, so brach sich doch bald eine andere Auffassungsweise, ein viel weiter gehender Realismus, eine kräftigere Betonung des Dramatisch-Leidenschaftlichen oder der malerischen Reize der äußeren historischen Welt Bahn. Die sittliche Wurzel, der Lessings historische Werke entkeimten, bildete nicht mehr vorwiegend die Grundlage der Schilderungen, seitdem sich der aus der profanen Geschichte aller Zeiten und Völker geschöpfte Stoffkreis so namhaft erweitert hatte. In seinen alten Tagen übersiedelte Lessing nach Karlsruhe, wo er mit seinen Jugendgenossen Ad. Schrödter und Schirmer wieder zusammentraf. Seine richtige Heimat und wahre Ruhmesstätte blieb aber Düsseldorf.

Schadows Leitung der Düsseldorfer Akademie beschränkte sich zum Heil der Schüler mehr auf das Wegräumen der Hindernisse, die ihrer Entwicklung in den Weg traten, als auf die Nötigung zum Einschlagen einer bestimmten Richtung. So konnten die verschiedenartigsten Talente zur Geltung kommen, so z. B. ein Künstler herangebildet werden, der seinem ganzen Wesen nach den Zielen und Wegen der älteren Düsseldorfer Kunst fern-





66. K. F. Lessing. Die tausendjährige Eiche. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

stand. Merkwürdig früh reifte Alfred Rethels Phantasie. Bei Aachen 1816 geboren, der Düsseldorfer Schule bereits im Knabenalter überwiesen, rückte er hier schon nach einigen Jahren in die vorderste Reihe der Künstler und regte die höchsten Erwartungen an. Er würde sie nicht getäuscht haben, wenn nicht der Dämon des Wahnsinns ihn mitten im kräftigsten Schaffen (1852) gepackt und der Kunst, bald auch dem Leben (1859) entrissen hätte. Aber das von Rethel im Laufe eines kurzen Daseins Geleistete genügt wahrlich, ihm einen Ehrenplatz unter unseren besten Künstlern anzuweisen. Er besaß eine unerschöpfliche Gestaltungskraft, eine unaufhörlich strömende Phantasie. Sie hat ihn an der Durchbildung seiner Werke bis zur feinsten Einzelheit verhindert, ihm das Entwerfen der Komposition zu größerem Genuß gemacht als die Ausführung. Die Hast zu schaffen hatte auch die Überreizung seiner Nerven zur Folge; sie hat sein frühes Ende mit herbeigeführt. Doch krankhafte Veranlagung und innere Kämpfe trugen an jenem traurigen Ausgang nicht allein die Schuld; auch die Verständnislosigkeit, mit der man diesem kraftvollsten Künstler seiner Zeit allenthalben begegnete, die sich bis zur Geringschätzung, ja zum Hohne steigerte, hat ihr redlich Teil daran. Man war durch die Sentimentalität der landläufigen Düsseldorfer Bilder, die dem Durchschnittsgeschmack der Menge entgegenkamen, so verwöhnt, daß man sich zu der herben Größe dieser neuen Erscheinung nicht aufzuschwingen vermochte. Über das, was er auf der rheinischen Akademie lernte, wuchs Rethel ebenso rasch hinaus wie über das nazarenische Dogma, für das ihn Philipp Veit in Frankfurt zu gewinnen suchte. So fand er aus eigener Kraft den Stil für die monumentalen Aufgaben, zu denen es ihn drängte. Er erkannte klar den schwer überbrückbaren Gegensatz von deutschem Empfinden und romanischer Formensprache und wandte sich von den italienischen Meistern zu Albrecht Dürer und Hans Holbein, um sich mit der Kraft ihrer Kunstart zu durchtränken. Er hatte andererseits genug gelernt, um die bald krause, bald eckige Ungeschicklichkeit, die bei den Deutschen



67. Alfred Rethel. Aus der Holzschnittfolge »Auch ein Totentanz«

des sechzehnten Jahrhunderts gelegentlich auftritt, klug zu vermeiden und ihre gesund-naive Härte und Strenge mit reiferer Formengebung zu vermählen. Dadurch gelang es ihm, die volkstümliche Art Dürers wahrhaft zu monumentaler Höhe zu steigern, nicht durch den theo-



68. Alfred Rethel. Gebet vor der Schlacht bei Sempach. Zeichnung



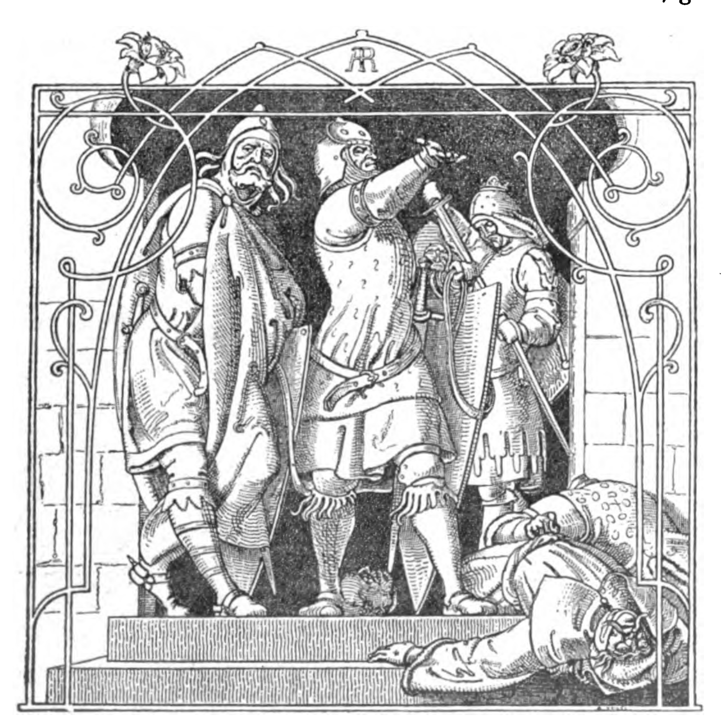
69. Alfred Rethel. **Karls des Großen Einzug in Pavia. Fresko. Aachen, Rathaus**

sophischen Gedankenschwulst des Cornelius, sondern durch rein künstlerische Mittel, durch den großen Zug seiner ausdrucksvollen Linien, durch die bei aller eindringlichen Schärfe schlichte Art seiner markigen Charakteristik. Wenn in den Bonifaciusbildern, mit denen Rethel, als Sechzehn- und Neunzehnjähriger, zuerst auftrat, noch Spuren düsseldorfischer Empfindsamkeit und Schulkomposition zu finden sind, so hatte er in gleichzeitigen Skizzen und Entwürfen diesen Formelkram schon überwunden. Kerndeutsche Stoffe suchte er nun auf, von den Helden des Nibelungenliedes (Abb. 71), vom Kampf der Schweizer bei Sempach (Abb. 68) und vom sagenhaften Tode Winkelrieds, von Adolf von Nassau und Otto I. und Rudolf von Habsburg, von der Schlacht bei Merseburg und dem sterbenden Roland erzählte er, von Karl Martell, der die Mauren schlug, und vom Fall des edlen Königs Manfred, der in Kirchenbann fiel, und dessen Leichnam nun, statt auf geweihtem Boden, von einem Steinhaufen bedeckt auf dem Schlachtfeld begraben ward. Mit genialem Instinkt traf Rethel in allen diesen Kompositionen den rechten Moment für die zeichnerische Darstellung; niemand hat Gestalten und Szenen aus der Weltgeschichte so packend und doch so ohne jedes Pathos, so eindrucksvoll und doch ohne Übertreibungen geschildert wie er. Es fordert Bewunderung, wie er die Rücksichten auf künstlerische Gruppierung mit einem kühnen Realismus verbindet, der alle Absicht und Überlegung fast vergessen läßt. Am großartigsten aber entfaltete sich seine Begabung zum monumentalen deutschen Historienmaler, als er, vierundzwanzig Jahre



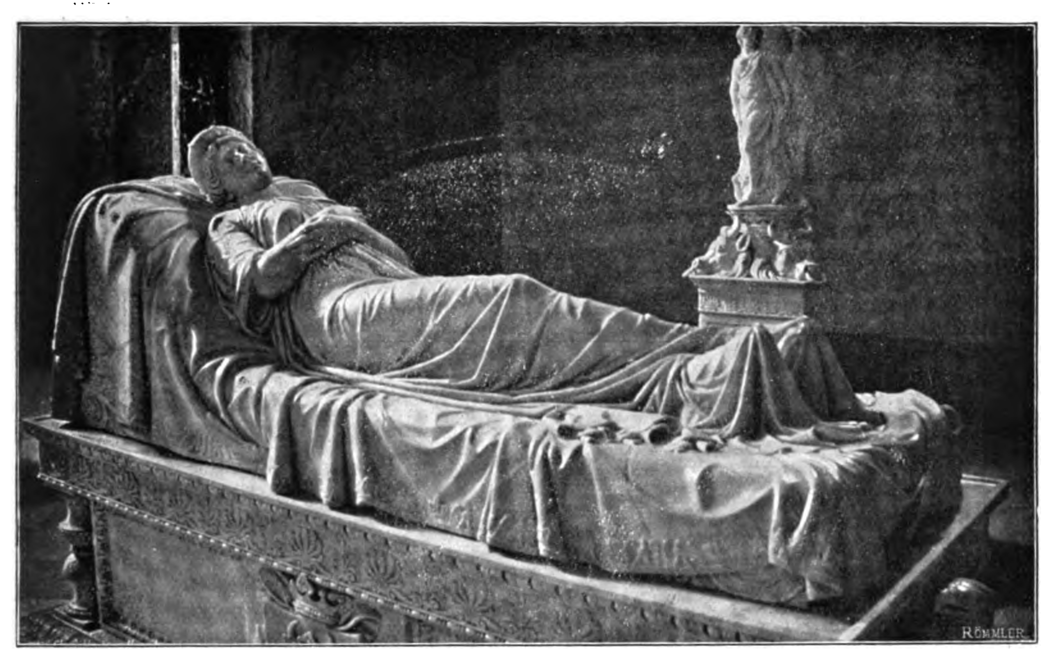
70. Alfred Rethel. Studienkopf für »Karl d. Großen« zum Fresko »Otto III. in der Gruft Karls d. Gr.«

alt, im Wettbewerb um die Ausschmückung des Aachener Rathauses den Preis davontrug. Diese Fresken aus der Geschichte Karls des Großen sind das stolze Hauptwerk seines Lebens geworden (Abb. 69). In einem Lapidarstil, dessen Wucht damals keinem andern in Deutschland zur Verfügung stand, in großen, machtvollen Zügen schrieb Rethel hier die Taten des Frankenkaisers auf die Mauern des Saales — eine Reihe bewundernswerter Wandbilder, auch in dem diskreten Reiz der farbigen Ausführung (wenigstens soweit sie von Rethel selbst stammt) ohne Beispiel in jener Zeit. Aus tiefer seelischer Ergriffenheit heraus scheinen sie geboren. Die alte, ins Halbdunkel der Legende verdämmernde Reckenzeit steigt in steilen, feierlichen, strengen Linien aus dem Grabe der Vergessenheit empor. Mit Kaiser Otto III., dem Romantiker vom Jahre 1000, dringen wir in die Gruft des heldenhaften Carolus Magnus, und Schauer und Ehrfurcht ergreifen uns, wenn wir des Toten ansichtig werden, wie er in majestätischer Geisterruhe, geschmückt mit allen Zeichen der kaiserlichen Würde, unbeweglich von seinem Throne auf das kleine Geschlecht der Nachgeborenen herabzublicken scheint (Abb. 70). Solche Stimmungen zu erwecken, ist Rethels eigenste Kunst. Auch in ihm lebt der deutsche Hang zum Dämonischen, Spukhaften. Mit leidenschaftlicher Lust schildert er die Mordlust der Kämpfenden in der Schlacht, die drohenden Gefahren kühner Heerfahrt in seinem Zeichnungszyklus vom Zuge Hannibals über die Alpen und endlich das verheerende Wüten des Sensenmanns in einem seiner stärksten Werke, dem »modernen Totentanz«. Aus der erregten Stimmung des Jahres 1848 ist diese



71. Alfred Rethel. Volker
Aus den Zeichnungen zum Nibelungenlied



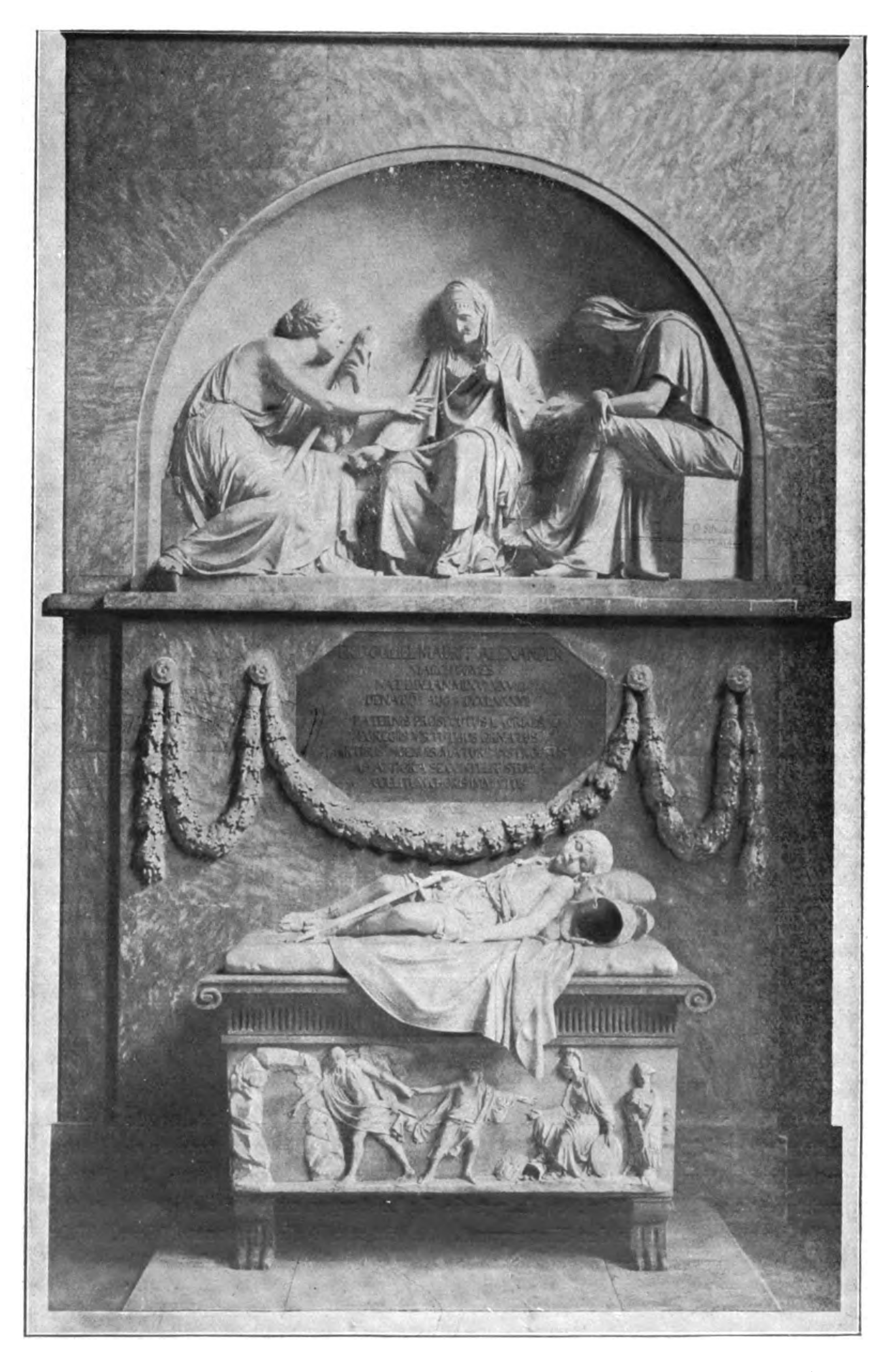


72. Christian Rauch. Grabmal der Königin Luise. Charlottenburg, Mausoleum

Folge entstanden. An die alten Meister des Mittelalters und ihren größten Ausläufer, Hans Holbein, knüpfte Rethel dabei an; wie Holbein zeichnete er seine phantastischen Entwürfe auf den Holzstock. Es ist ein wildes Lied von den Schrecken der Revolution, das hier erklingt. Auf seiner Mähre trabt der Tod, die Zigarre im grinsenden Munde, auf die Stadt zu (Abb. 67), er reizt die Bürger zum Aufstand, er kommandiert die Massen auf die Barrikade; als Sieger reitet er triumphierend, wie später Stucks »Krieg«, über ein Feld von Leichen dahin. Und wie bei dem empörten Volke treibt das erbarmungslose Gerippe bei den genußsüchtigen Reichen sein satanisches Spiel. Doch auch als Freund kann der Tod erscheinen. Im letzten, berühmtesten Blatte dieser unvergleichlichen Kompositionen ist er ins stille Turmgemach des alten Glöckners getreten, der nach einem langen Leben voll Arbeit und Mühen sanft in seinem Lehnstuhl entschlafen ist. Wie vielen hat der Alte einst das klagende Sterbeglöcklein ertönen lassen — nun läutet Freund Hein, ein milder Tröster, den Treuen selbst ins bessere Jenseits hinüber. Diese Totentanzblätter zeigen Rethel als einen Künstler, der innigsten Anteil nahm am Leben der Zeit.

3. Schinkel und Rauch

Wenn man das Kunstleben in München und Düsseldorf betrachtet, so empfängt man unwillkürlich den Eindruck, als ob die Malerei alle Kräfte und alles Interesse der deutschen Künstler und Kunstfreunde ausschließlich in Anspruch genommen hätte. In Düsseldorf herrscht sie unbedingt, in München drängt sie die Leistungen auf dem Gebiet der Architektur und Skulptur entschieden in den Hintergrund. Da tritt nun Berlin ergänzend hinzu. Während sonst überall die Architektur ziellos zwischen den verschiedenen Stilen hin- und herschwankte und die überlieferten Formen nur mechanisch und rein äußerlich zu wiederholen verstand, gab Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) der Baukunst wieder einen einheitlichen organischen Charakter und lehrte die Gesetze der Formenbildung erkennen. Und wie Schinkel



73. Gottfried Schadow. Grabmal des Grafen von der Mark. Dorotheenstädtische Kirche in Berlin

den Architekten neue Wege wies, so wirkte Christian Rauch (1777—1857) in hohem Maße belebend im Kreise der Bildhauer. Für die Welt idealer Gestalten hatte bereits Thorwaldsen die lange befolgten Muster geboten. Das Reich der Porträtskulptur war aber dabei einigermaßen zu kurz gekommen. Die Aufgabe, das persönlich Charakteristische zu reicher Geltung zu bringen, ohne in platten oder malerischen Naturalismus zu verfallen, harrte noch ihrer Lösung. Das war es, was Rauch brachte. Beide Künstler aber, Schinkel wie Rauch, durften den Berliner Boden als für ihre Richtung besonders gut vorbereitet loben und behaupten, daß sie die hier vorhandenen Überlieferungen nur vollendeten. Das gab ihrem Auftreten eine große Sicherheit und



74. Gottfried Schadow. Kopf Friedrichs des Großen vom Denkmal in Stettin



75. Gottfried Schadow. Kronprinzessin Luise und ihre Schwester. Berlin, Schloß-Museum

unterscheidet die Berliner Kunst nicht wenig zu ihrem Vorteil von den anderen deutschen Schulen, die nicht auf historischem, sondern künstlich für sie geschaffenem Boden ihre Wirksamkeit beginnen mußten. Schinkels Vorgänger war der frühverstorbene geniale Friedrich Gilly 1771—1800), der glänzendste Vertreter des Berliner Frühklassizismus, Rauch ging aus der Schule des alten Gottfried Schadow (1764—1850) hervor. Es weckt immer neue Bewunderung, daß dieser Mann, der in seiner Jugend nach Boucher gezeichnet und Rom noch vor Carstens und Thorwaldsen, also zu einer Zeit besucht hatte, in der dort noch die zur Manier erstarrte Rokokotradition herrschte, die Antike zu betrachten und die Natur zu studieren, sich den kräftig gesunden Kunstsinn und die unbefangene, klare Naturbeobachtung so unversehrt bewahrte. Schadow brach nicht unbedingt mit der Überlieferung; er knüpfte noch an die Anmut und Lebendigkeit der Zopfplastik an, die sein Berlinertum der Verziertheit entkleidete und einer vollendeten Natürlichkeit zuführte. Ein wenig zopfig



76. Karl Friedrich Schinkel. Dekorationsentwurf zur »Zauberflöte«

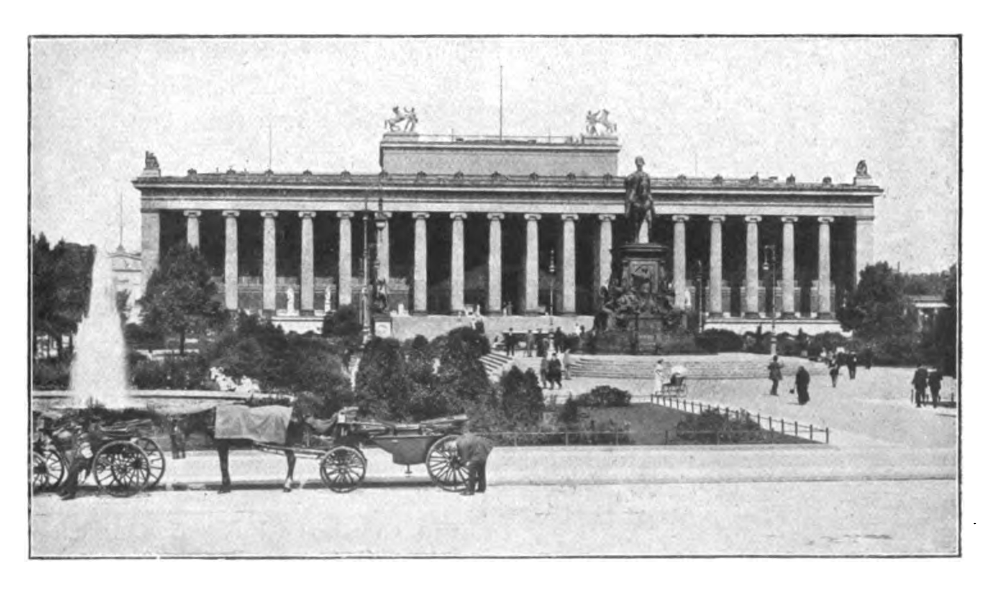
freilich war es, wenn er etwa dem im neunten Jahre verstorbenen Grafen von der Mark einen Helm als Kopfkissen gibt, ihn ein Schlachtschwert in der Hand halten läßt und teilweise antik kleidet (Abb. 73); aber wie einfach und wahr hat er den ruhig schlummernden, von allem Schmerz gelösten Knaben dargestellt! Wie zart und liebenswürdig mutet uns nicht die Gruppe der damaligen Kronprinzessin (späteren Königin Luise) und der Prinzeß Louis an, ein treues Bild inniger Schwesternliebe und holden Jugendreizes! (Abb. 75.) Schadows Namen haben vor allem seine Feldherrnstatuen, die durch Wahrheit und lebendige Kraft packenden Heldengestalten aus dem Kreise Friedrichs des Großen, der König selbst (Abb. 74), der alte Dessauer und der alte Zieten auf dem Berliner Wilhelmsplatz, volkstümlich gemacht. Daneben steht die lange Reihe seiner unvergleichlichen Porträtbüsten, seiner graziösen dekorativen Arbeiten.

An Schinkel erfüllte sich ein wahrhaft tragisches Schicksal. Mannigfachen Schwankungen war seine Jugendentwicklung unterworfen gewesen. Die Reize der Romantik hatten ihn mächtig angezogen, die Landschafts-, Architektur- und Dekorationsmalerei ihm scheinbar die besten Mittel geboten, seine Träume von einer idealen Welt zu verwirklichen (Abb. 76). Hier hemmte nichts, nicht das schwerfällige Material, nicht die dürftigen Baugelder, nicht die oft peinlichen Rücksichten auf besondere Zwecke und Bedürfnisse den Flug seiner Phantasie, die ihm die glänzendsten Städte, die stolzesten Burgen, die lachendsten, üppigsten Landschaften



77. Karl Friedrich Schinkel. Das Schauspielhaus in Berlin

vorzauberte. Schinkels Landschaften befriedigen das Malerauge nicht überall. Es fehlt ihnen oft einheitliche Stimmung, sie umfassen zu viele Gegenstände, erscheinen allzu reich an einzelnen Motiven und lassen in der Ausführung oft die freie Herrschaft über die technischen Mittel vermissen. Am stärksten macht sich dieser Mangel geltend, wo auf das Wolkenspiel, auf die Lichteffekte der Hauptnachdruck gelegt wird. Doch möchte man in Schinkels Entwicklungsgeschichte seine emsige Übung in der Landschaftsmalerei nicht missen. Man lernt hier die Fruchtbarkeit seiner Erfindung, vor allem aber seinen tiefen poetischen Sinn



78. Karl Friedrich Schinkel. Das Alte Museum in Berlin



79. Friedrich Hitzig. Die Berliner Börse

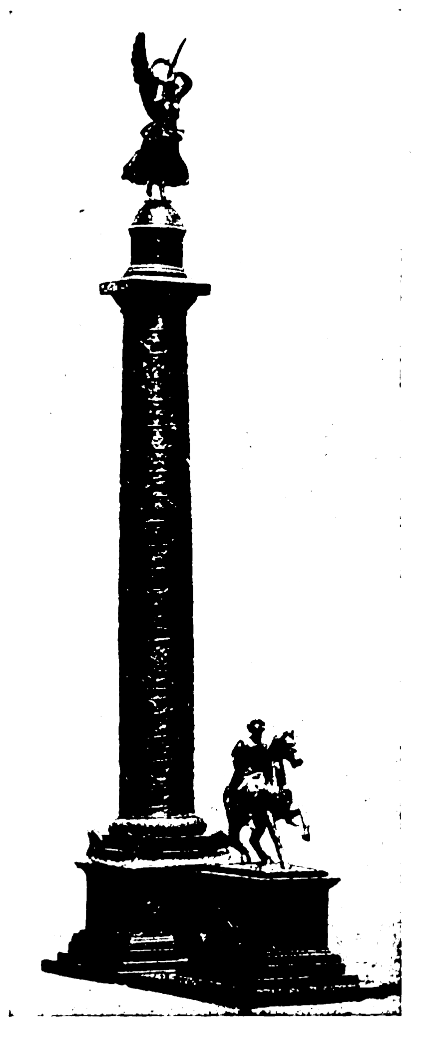
am besten kennen und entdeckt die Wurzeln der Richtung, die er auch als Architekt mit Vorliebe einschlug. Die Gefahr des Phantastischen und Maßlosen trat niemals an ihn heran. Hat doch das jüngere Geschlecht vielmehr die kalt gemessene Ruhe und Vornehmheit in seinen Schöpfungen getadelt, und selbst seine Zeitgenossen haben es bedauert, daß er nicht öfter glänzender und reicher auftrat. Daran trug Schinkel keine Schuld. Ihn hinderten lange Zeit die durch die öffentliche Lage gebotene Sparsamkeit des preußischen Staates und der aller Pracht und künstlerischen Freiheit abgeneigte Sinn des Königs an der vollkommenen Durchführung seiner Entwürfe. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV., des kunstsinnigen, namentlich für große architektonische Schöpfungen begeisterten Fürsten, schienen goldene Tage für den Meister zu kommen. Da warf ihn ein Gehirnleiden nieder, dem er bald, in seinem sechzigsten Jahre, erlag.



80. Chr. Rauch. Standbild Aug. Herm. Franckes in Halle

Man würde Schinkels Bedeutung sehr mißverstehen, wenn man sein Verdienst nur in die Wiederbelebung der antiken Architektur setzte, die längst in allen Ländern Europas ihre Auferstehung gefeiert hatte. Schinkel baute nicht einmal ausschließlich in antikem Stile, wenngleich er in der Formensprache der Griechen den reinsten und den gesetzmäßigen Ausdruck architektonischer Gedanken begrüßte. Eine ähnliche Reinheit und Gesetzmäßigkeit suchte er nun auch seinen Werken aufzuprägen. Jedes einzelne Glied wurde nicht allein nach den besten

griechischen Mustern durchgebildet, sondern mußte auch seinen Platz, seine Maße und Zeichnung durch innere Notwendigkeit rechtfertigen. Zwecklose Luxusdinge kannte Schinkel nicht, überall trat die Rücksicht auf den Dienst, die Funktion der Glieder offen zutage. Selbst vom geringsten Ornament verlangte er, daß eine lebendige Phantasie in ihm anklinge. Der schematischen, willkürlichen Dekorationsweise machte er ein Ende. Gern nahm er bei der Fassaden- und Gewölbebildung strengste Rücksicht auf die Natur des Materials; wo es ihm die äußeren Umstände gestatteten, bemühte er sich, in der äußeren Gestalt des Werkes auf die Anordnung der inneren Räume hinzuweisen. Unübertrefflich verstand er aber den Einzelbau mit der architektonischen und landschaftlichen Umgebung in eine harmonische Verbindung zu setzen und auf diese Art das Werk aus Stadt und Natur herauswachsen zu lassen.



81. Chr. Rauch. Entwurf zum Friedrich-Denkmal. Berlin, Rauch-Museum

Die von Schinkel ausgeführten Werke bringen nicht immer seine außerordentlichen Eigenschaften zu voller Geltung, da er häufig seine Absichten einem fremden Willen unterordnen mußte. Immerhin lernt man den Meister, seine Ziele, die einfache Größe seiner Formensprache, die vornehme Gediegenheit seines Bausinns aus ihnen erkennen. Besonders hervorragend erscheinen darunter das durch die Fassadengliederung ausgezeichnete Schauspielhaus (Abb. 77) und das durch den ionischen Säulenportikus imponierende Alte Museum (Abb. 78). Die köstlichsten Schöpfungen bergen aber doch seine Mappen, die höchste Schönheit atmen zwei Werke, die leider Entwürfe geblieben sind: das königliche Schloß in Athen und das Zarenlustschloß Orianda in der Krim.

An Schinkel schlossen sich zahlreiche jüngere Künstler an, so daß allmählich eine förmliche Schinkelschule erwuchs, die für die Grundsätze des Meisters mit Eifer einstand, diese aber mehr in der Theorie als in der Praxis befolgte. Namentlich von den Erben seiner amtlichen Tätigkeit konnte man nicht immer behaupten, daß sie auch Schinkels bei aller Feinheit doch immer kräftige, allem bloßen Schein abgewandte Auffassung der Kunst geerbt hätten.

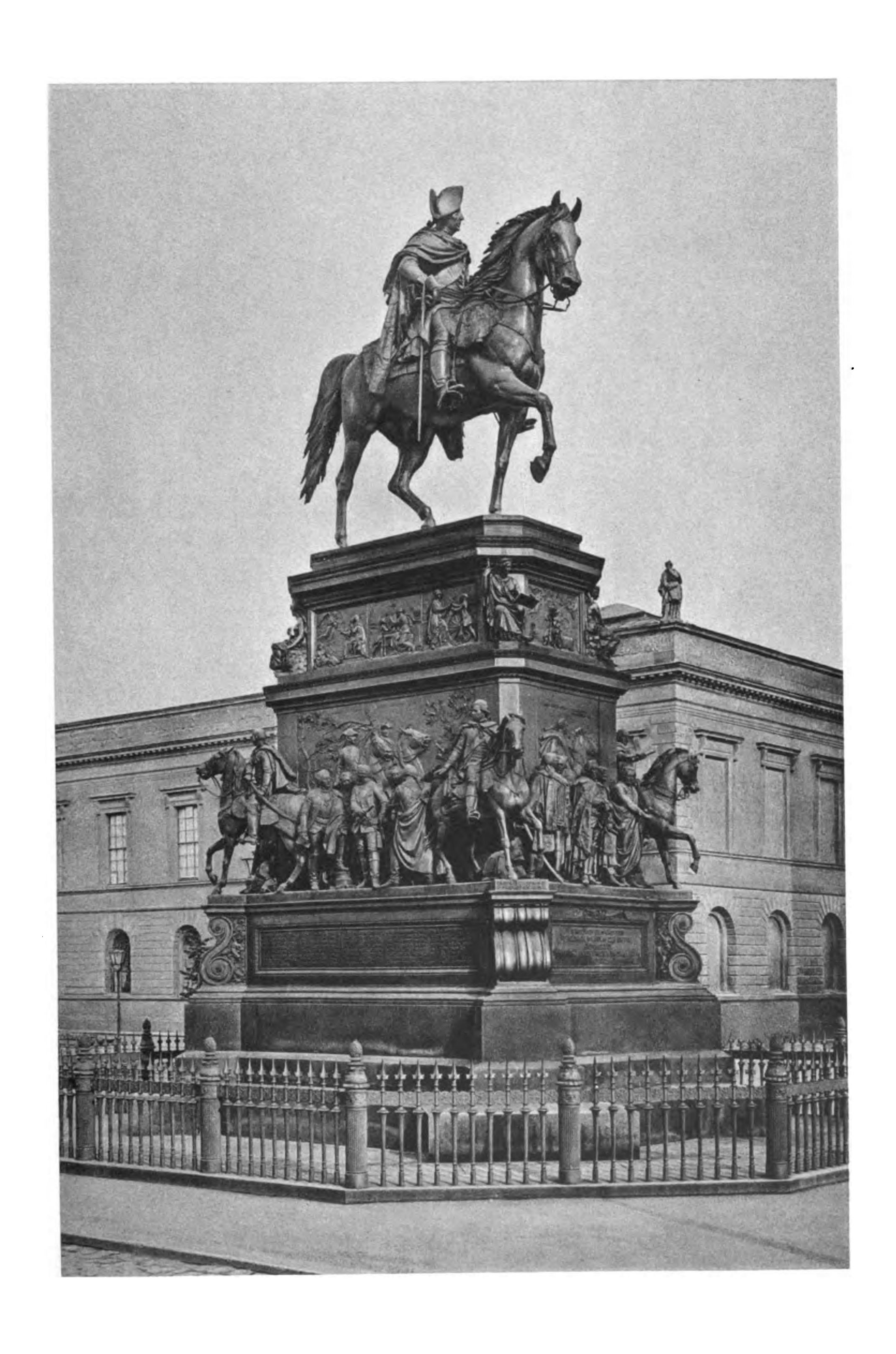
Erst nach Schinkels Tode, während der Regierung König Friedrich Wilhelms IV., begann die reichste Bautätigkeit in Berlin. Bei kirchlichen Anlagen hatte bereits der Meister selbst keinen einheitlichen Typus festgehalten. Gewiß entsprach seinem Sinne die Form eines Kuppelbaus, mit dem antike Elemente organisch verbunden werden können, am meisten; doch fühlte er auch die Berechtigung des gotischen Stils im Kirchenbau und huldigte ihm in der Werderschen Kirche. Schinkels Nachfolger und Schüler versuchten sich in einer noch größeren Mannigfaltigkeit der Bautypen; neben (wenig glücklichen) Werken im gotischen



82. Chr. Rauch. Kranzspendende Viktoria
Walhalla bei Regensburg

Stile erblicken wir auch Anlagen romanischen Charakters, versetzt mit altitalienischen oder mit Renaissance-Formen und durch Kapellenbauten belebt. Hier hemmte eben die verschiedenartige Tradition den einheitlichen Ausdruck; dagegen wurde bei jüdischen Kultusanlagen nach einer auffallend weit verbreiteten Konvention der orientalisierende, byzantinisch-maurische Synagogentypus beliebt. Jedenfalls entfaltete sich der Profanbau freier und reicher. Mochte auch in einzelnen Fällen die Dürftigkeit des Materials zu allerhand Kunststücken verleiten, um sie zu verbergen, und sich eine Scheu vor dem Kräftigen, Vollen offenbaren, so besitzt doch Berlin auch aus jener Zeit einzelne stattliche, gediegene Werke, unter denen Hitzigs Börse mit ihrem offenen Säulengang besonders hervorragt (Abb. 79). Namentlich im Villenbau entfaltete Schinkels Schule einen glücklichen Sinn für feine Gliederung, sinnige Anordnung der Räume und malerische Einordnung in die landschaftliche Umgebung.

Wäre es stets nach Schinkels Intentionen gegangen, so würden die Freiheitskriege in der Darstellung seiner künstlerischen Wirksamkeit eine große Rolle spielen. Denn als höchstes Ziel schwebte seiner Phantasie die Verherrlichung der Siege durch großartige architektonische Denkmäler vor. Was ihm das Schicksal nicht vergönnte, das spendete es im reichsten Maße Christian Rauch, der mit Recht als der Herold des preußischen Heldenkultus gepriesen wird. Nicht auf glatten, ebenen Bahnen verlief Rauchs Jugendentwicklung. In seiner Waldeckschen Heimat konnte er sich nur die Handwerksseite seiner Kunst aneignen. Mehrere Jahre sodann wurde er ihr durch den Lakaiendienst am preußischen Hofe fast vollständig entzogen. Endlich 1803, nachdem er das fünfundzwanzigste Jahr bereits überschritten hatte, durfte er die Skulptur als ausschließlichen Lebensberuf begrüßen. Rauch eilte nach Rom, um hier seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Der Verkehr mit Wilhelm von Humboldt hob Herz und Verstand, das Studium der Antike entwickelte rasch seinen Formensinn, der sich freilich zunächst nur an kleineren Büsten und an Reliefs bewähren konnte. Da traf ihn (1811) ziemlich unerwartet, denn auch an Canova und Thorwaldsen war anfangs gedacht worden, der Auftrag, das Grabdenkmal der Königin Luise in Marmor zu schaffen. Als dies Werk 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt wurde, war Rauchs Ruhm und sein Platz unter den ersten Bildhauern seiner Zeit entschieden. Ein antik geformter Sarkophag trägt das mit einem Bahrtuche bedeckte Ruhebett, auf dem die Königin schlummert (Abb. 72). Sie hält den Kopf leicht zur Seite geneigt, hat den einen Fuß über den andern geschlagen, die Arme über die Brust gekreuzt. Die reine Anmut und rührende Schönheit der Erscheinung, die schlichte Natürlichkeit des Ausdrucks, die einfach wahre, jeden äußerlichen Effekt ver-



Denkmal Friedrichs des Grossen in Berlin. Von Christian Rauch

Bronze

Tafel V





83. Fr. Drake. Relief vom Denkmal Friedrich Wilhelms III. Berlin, Tiergarten

schmähende Charakteristik üben einen Zauber aus, der auf das jüngere Geschlecht nicht minder mächtig wirkt als auf die unmittelbaren Zeitgenossen. Im Jahre 1819 schlug Rauch definitiv seine Berliner Werkstatt in dem berühmten Lagerhause auf, wo er bis zu seinem 1857 auf einer Reise erfolgten Tode die umfassendste, immer mehr sich steigernde Tätigkeit entwickelte. Außer einer stattlichen Reihe von Büsten schuf er die Ehrendenkmäler der Helden der Freiheitskriege. Scharnhorst, den großen Organisator des Heeres, und den tatkräftigen Bülow führte er in Marmor aus, für York, Gneisenau und Blücher, dessen Standbild in Breslau gleichfalls aus seinen Händen hervorging, wählte er das Erz als Material. Nun paßt zwar die Bronze besser in unsere klimatischen Verhältnisse. Aber die feine Kunst psychologischer Schilderung, die namentlich Scharnhorsts Statue auszeichnet und Rauchs Schöpfungen überhaupt eigentümlich ist, kommt im Marmor besser zur Geltung. Minder volkstümlich vielleicht, künstlerisch jedoch gleich wertvoll sind die Statuen Aug. Herm. Franckes, des Stifters des Halleschen Waisenhauses (Abb. 80), das Denkmal König Max' I. in München und insbesondere das von der lokalen Künstlerschaft schnöde bekämpfte, nur nach großen Schwierigkeiten durchgesetzte Standbild Dürers in Nürnberg, durch das ein bis dahin wenig gekannter Kreis monumentaler Skulptur, die Verherrlichung außerhalb des engeren Staatswesens verdienter Männer, würdig eingeweiht wurde. Den Schluß von Rauchs Wirken bildete das gewaltige Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (1839—1851), das nach langen Vorbereitungen, nach Verwerfung zahlreicher früherer Pläne (Abb. 81) in seiner jetzigen Gestalt zustande kam. Dem Herkommen und der Schulregel entgegen wurde der König hier nicht allein dargestellt, sondern in reichem, wirksam abgestuftem Aufbau inmitten seiner Helden und der großen Männer seiner Zeit (Tafel V). Von romantischen Einflüsterungen, denen sein Freund Schinkel gern lauschte, blieb Rauch im ganzen unberührt. In einer kleinen Statuette der Jungfer Lorenz von Tangermünde, die nach der Sage im Walde sich verirrt und von einem Hirsch in die Stadt zurückgetragen wurde, spricht sich ein Rest romantischer Neigungen noch am deutlichsten aus. Freudig dagegen und mit voller Seele ging Rauch an die Bildung klassisch-idealer Gestalten: die sechs Viktorien in der Walhalla bei Regensburg (für Charlottenburg in Bronze noch einmal geschaffen), in denen das einfache Motiv des Kranzspendens eine so mannigfache, stets wirksame Verwendung gefunden, gehören zu den hervorragendsten und eigentümlichsten Leistungen seiner Kunst (Abb. 82).

Der Verherrlichung historischer Größen, berühmter Zeitgenossen war Rauchs Kunst vorwiegend gewidmet. Es galt dabei die Aufgabe zu lösen, die von der Antike abgeleiteten Stilgesetze mit dem Recht der historischen Erscheinung zu versöhnen, zwischen den idealen

Formen und dieser historischen Erscheinung eine harmonische Verbindung herzustellen, also keine konventionelle, zeitlose Tracht, sondern Anschluß an das wirkliche Kostüm; Porträtähnlichkeit der Köpfe, aber eine geschlossene, nicht die augenblickliche Stimmung, sondern den dauernden allgemeinen Charakter ausdrückende Haltung der Gestalten. Hier finden Rauchs Mantelfiguren ihre Erklärung. Der Mantel, den er mit Vorliebe seinen Helden über die Schultern wirft, ist kein äußerlicher Notbehelf, vielmehr der Ausdruck einer bewußten künstlerischen Absicht, bestimmt, der Gestalt eine gebundene plastische Form zu verleihen. Auch in seinen Reliefarbeiten bemüht sich Rauch, zwischen der klassischen Überlieferung und der historischen Wahrheit zu vermitteln.

Rauchs Schule umfaßt beinahe das ganze jüngere Bildhauergeschlecht Deutschlands. Zu seinen ältesten und begabtesten Schülern gehört Friedrich Drake aus Pyrmont (1805—1882), der in seinen Standbildern: Schinkel, Rauch u. a., sich dem Meister eng anschloß, in seinen Reliefdarstellungen (Denkmal König Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten, Abb. 83) durch die Naivität der Empfindung und den feinen poetischen Sinn fast alle Genossen überragte (Abb. 84). Für die Behandlung des Reliefs in Rauchs Schule bietet daneben Hermann Schievelbeins (1817—1867) großer Fries im Neuen Museum ein gutes Beispiel. Auch Gustav Bläser aus Düsseldorf (1813—1874), der namentlich als Tierbildner berühmte August Kiß aus Schlesien (1802—1865), der technisch gut geschulte, in der künstlerischen Anschauung vielfach schwankende Bernhard Afinger (1813—1882) aus Nürnberg, der Schöpfer der Bonner Arndtstatue und zahlreicher Grabmonumente, endlich außer vielen anderen auch der spätere Führer der deutschen Bildhauer: Ernst Rietschel (s. u. S. 118), danken der Werkstatt Rauchs ihre Ausbildung. Das glänzendste Denkmal der Schule bleiben die acht Marmorgruppen auf der Berliner Schloßbrücke, die das Leben des Kriegers in antik-mythologischem Gewande schildern.



84. Fr. Drake. Büste der Frau v. Quast. Nach der Totenmaske

4. Die Romantiker in Frankreich

Der furchtbare Zusammensturz des Napoleonischen Kaiserreichs, der Wechsel der Regierung, die Änderung der Verfassung betäubten in den ersten Jahren der Restauration die tief gedemütigte Nation und ließen sie den Atem anhalten, bis wieder Ruhe und Besinnung in die Geister einkehrte. Dann aber, wie wenn künstlich gestautem Wasser plötzlich alle Hindernisse weggezogen werden, ergoß sich in mächtigem Strom eine Flut von Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften über die so lange zurückgesetzten gebildeten Kreise Frankreichs. Die politische Revolution schien beendet, die Revolution des Geistes begann. Die Weltanschauung des achtzehnten Jahrhunderts, von Männern wie Voltaire, Rousseau, Diderot getragen, genügte nicht mehr. Zwar herrschte noch im Bürgertum der Voltairekultus, zumeist durch die Übergriffe des Klerus hervorgerufen und genährt, doch fehlte viel, daß die kritische, nur aufklärende, nicht aufbauende Richtung der Enzyklopädisten die Bildung bestimmt hätte. Die Legende der französischen Revolution war noch nicht gedichtet, die Erinnerung an die Schreckenszeit zu nahe, als daß die Phantasie sich an der Revolution entzündet hätte. Von der Napoleonischen Ruhmesperiode war nur der Enthusiasmus für die Großtaten des Heeres lebendig geblieben. Unbefriedigt von der überlieferten Kultur, zeigte sich das junge Geschlecht aber auch unzufrieden mit den unmittelbar herrschenden Zuständen, dem Zurückdrängen des Liberalismus, der hochmütigen Betonung der Legitimität. Ein Ideal tauchte auf, wohl geeignet, die widersprechenden Grundsätze zu vermitteln, die Vergangenheit mit der Gegenwart zu versöhnen. Der Traum einer liberalen Monarchie, eines freisinnigen Katholizismus erfüllte Phantasie und Herz. Damit war der Anstoß gegeben, sich in die Vergangenheit zu versenken. In den alten Zeiten waren das monarchische Prinzip und die Freiheit unauflöslich verbunden, oder, um ein geflügeltes Wort zu brauchen: die Freiheit ist so alt wie Europa. Das war das Thema, das zuerst die Wissenschaft mit großem Eifer und glänzendem äußeren Erfolg nachzuweisen versuchte. Die historische Schule feierte große Triumphe. Der Wissenschaft folgte die Poesie, die sich, der konventionellen klassischen Vermummung der Gedanken und Empfindungen müde, leidenschaftlich in die neue Welt stürzte, hier die reichsten stofflichen Anregungen fand und nach der Natur und dem Wesen dieser Welt auch die künstlerische Auffassung regelte. In anderer Weise mußte sie lebendig gemacht werden als das Reich Agamemnons und Helenas, das wir nur durch die Vermittlung der antiken Kunst zu schauen gewohnt sind. Die Gestalten des Mittelalters, der nationalen Geschichte besitzen eine eigentümliche Lokalfarbe. Sie entbehren der formalen plastischen Schönheit, doch sie fesseln durch die ungebundene Leidenschaft, die heiße Empfindung und die erhöhte Lebenskraft. Auf die packende Wiedergabe des Lebens, auf die scharfe Charakteristik richtete sich vor allem die Aufgabe des Dichters. Bestärkt in diesem Streben, an die Stelle des Schönen das Wahre zu setzen, wurde aber der Dichter durch die Stimmung der Zeit. Durch den Gleichheitsfanatismus der Revolution, durch den soldatischen Despotismus Napoleons war die subjektive Freiheit, der Aufschwung der selbständigen Persönlichkeit unterdrückt worden. Sie brachen sich jetzt unaufhaltsam Bahn, überschäumten und übersprangen jede Schranke. Keine Regel, kein Maß galt, die Phantasie des Künstlers herrschte souverän. Nicht auf die inhaltliche Bedeutung des Gegenstandes kam es an, nicht auf die Anmut und unmittelbare Schönheit der Formen. Auch das Häßliche und Schreckliche, die Mischung des Erhabenen mit dem Gemeinkomischen erschienen wert, dargestellt zu werden, vorausgesetzt, daß sie wahr und charakteristisch, durch die Lebensfülle packend geschildert wurden. Die historische Schule ging in die romantische Schule über, die, wenn auch unter heftigen





85. P. E. Destouches. Der Verwundete. Leipzig, Museum

Kämpfen, schließlich den Sieg errang. Die Malerei nahm an diesen Kämpfen wie überhaupt an der ganzen Kulturentwicklung den regsten Anteil. Denn in der Restaurationsperiode gab es in den gebildeten Kreisen keine Isoliertheit der Geister, keine Vereinzelung und Zersplitterung der Interessen. Das politische Wort, das auf der Tribüne gesprochen zündete, war von der Wissenschaft vorbereitet oder wurde von ihr erläutert. Die Grundsätze der Wissenschaft, die liberalen Neigungen der Politik verherrlichte in ihrer Weise die Poesie — ihrer Begeisterung für die Großtaten der Vergangenheit, für die Kämpfe und Siege der Freiheit schloß sich die Malerei an. Frankreich erstieg in jenen Tagen einen glänzenden Höhepunkt nationaler Bildung. Sie war groß und kühn in den Zielen, kräftig im Ausdruck und wurde von Männern getragen, die bei aller Leidenschaft und Kampflust doch stets die enthusiastische, selbstlose Hingabe an die Sache offenbarten. Nichts fehlte ihr zu einem siegreichen Erfolg als eine längere Dauer.

Die Malerei besaß übrigens noch ihre besonderen Gründe, sich mit der neuen Geistesbewegung zu befreunden. Die Ausläufer der Davidschen Schule zeigten einen bedenklichen Rückfall in das Manierierte. Ihre nach Statuen gezeichneten Gestalten waren ohne Leben, die genau abgezirkelten Bewegungen ohne Wahrheit, die mechanisch zusammengestellten Gruppen ohne Schwung. Das Gefühl, daß die Natur eifriger studiert, die Wahrheit der Darstellung stärker betont, die malerische Wirkung vor dem plastischen Effekt angestrebt werden müsse, wurde immer allgemeiner. Da empfahl sich der Anschluß an die neue literarische Gedankenwelt, die gleichfalls der lebendigen, packenden Wahrheit und der ungeschminkten Natürlichkeit als dem wichtigsten Kunstprinzip huldigte.

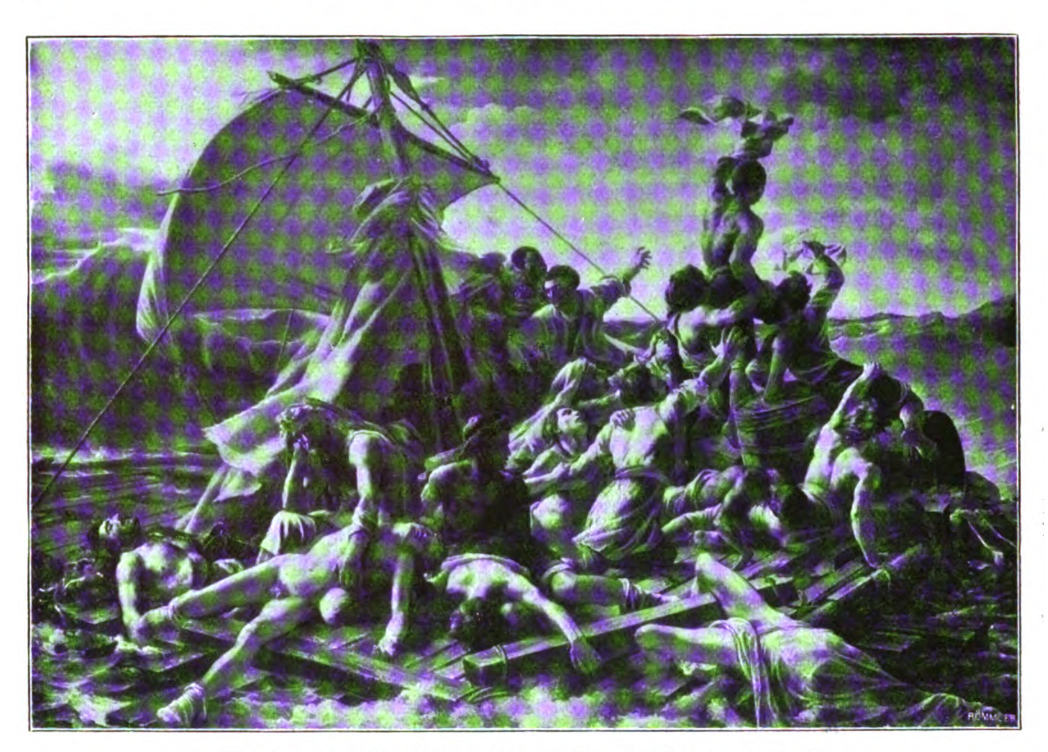
Es gärte schon längere Zeit in den französischen Kunstkreisen. Wenn selbst Napoleon auf der Höhe seiner Macht nicht imstande war, die Regungen der politischen Opposition völlig zu unterdrücken, so vermochte die offizielle Kunst (und Literatur) noch weniger den Widerstand zu brechen, der sich allmählich gegen sie sammelte. Die religiösen Empfindungen und die Erinnerungen an die Vergangenheit, lange unterdrückt und durch die gewaltigen Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart vergessen, brachen sich wieder Bahn. Zunächst nur leise und schüchtern. François Marius Granet (1775—1849), viele Jahre in Rom ansässig, wagte in seinen beliebten Architekturbildern religiöse Gestalten wenigstens als Staffage zu verwenden. Mit dem Wechsel des politischen Regiments gewann die neue Richtung größeren Spielraum, zunächst in südfranzösischen Provinzen (Schule von Lyon), wo die Restauration



86. Théodore Géricault. Pferderennen zu Epsom 1821. Paris, Louvre

überhaupt leidenschaftliche Anhänger fand. Auch das seit Davids Triumph geringgeschätzte Genrebild kam wieder zu Ehren. Wenigstens in den Gegenständen erinnert P. E. Destouches (1794—1874) an Greuzes Schilderungen (Abb. 85). Xavier Sigalon (1788—1837), später vollständig im Fahrwasser der Romantiker segelnd, knüpfte in seinem ersten Bilde, der »Kurtisane«, deutlich an die italienischen Naturalisten des siebzehnten Jahrhunderts an. Der Hauptschlag konnte natürlich nur in Paris geführt werden.

Der erste Maler, der hier mit der klassischen Überlieferung offen brach und die Malerei in neue Bahnen lenkte, war Théodore Géricault (1791—1824). Pferde und Soldaten hatten schon die Phantasie des Knaben erfüllt, mit Reiterfiguren war er zuerst (1812 und 1814) als Maler von glänzender Begabung für den farbigen Ausdruck aufgetreten (Abb. 86). Den Aufenthalt in Rom (1817) benutzte er, um die älteren Meister zu studieren und zu ergründen, wie große Kompositionen angelegt werden müssen. Doch versäumte er darüber nicht die alte Liebhaberei für Pferdebilder und entwarf eine Reihe überaus lebendiger Skizzen zu einem Wettrennen, das er aber nicht in die moderne Welt, sondern in ein heroisches Zeitalter versetzte. Im Jahre 1819 stellte er im Salon das »Notfloß der Fregatte Medusa« (Abb. 87) aus und eröffnete mit diesem Werk den Kampf gegen die alte Schule. Das Ereignis, das der Schilderung zugrunde lag, hatte sich kurz vorher zugetragen. Die französische Fregatte Medusa war am 2. Juli 1816 an der afrikanischen Küste gescheitert und von der Mannschaft verlassen worden. Auf einem aus den Schiffstrümmern gezimmerten Floß suchten hundertundvierzig Menschen Rettung; sie mußten zwölf Tage auf der offenen See herumirren, bis sie von einem Schiffe aufgenommen wurden. Aber nur fünfzehn Mann waren übriggeblieben, die anderen hatte der Hunger, die Not, die entsetzliche Seelenqual getötet. Kein



87. Théodore Géricault. Das Notfloß der Fregatta Medusa. Paris, Louvre

Zug des Gräßlichen wird dem Betrachter erspart, auch nicht der geringste Ausblick auf ein den tragischen Vorfall milderndes Element wird ihm vergönnt. Aus den Pariser Hospitälern hat der Künstler seine Modelle geholt, in schwere bleierne Farben die Gestalten gekleidet. In weiteren Kreisen war der Erfolg des Bildes geteilt, die kühne Art, mit der ein Ereignis der allerjüngsten Vergangenheit in das Monumentale übertragen wurde, betäubte vielfach das Urteil. Die Anhänger der alten Schule hielten natürlich mit ihrer Verdammung nicht zurück. Dem Künstler war es vom Schicksal nicht beschieden, die Gegner durch weitere Werke zu entwaffnen, die öffentliche Meinung für sich zu gewinnen. Er starb wenige Jahre nach der Vollendung des Bildes im dreiunddreißigsten Jahre. Aber auf eine engere Künstlergruppe wirkte sein Beispiel zündend, in den Romantikern fand er begeisterte Nachfolger.

Der Salon von 1822 brachte den Pariser Kunstfreunden eine neue Überraschung. Eugène Delacroix (1799—1863), wie Géricault in der Werkstatt Guérins unterrichtet, stellte das Bild: Dante und Virgil im Kreise der Zornigen aus (Dante, Inferno VIII; Abb. 88). In der von Phlegias geführten Barke fahren die beiden Dichter über den Styx, in dem die Zornwütigen ihre Sünden büßen. Der Gegensatz zwischen dem fleischlosen und blutleeren Virgil, der nicht mehr dieser Welt angehört, keine Schwere mehr besitzt, wie der Dichter sagt, und dem von der furchtbaren Szene tief erregten Dante, die Schilderung der Verdammten, die vergebens das Boot zu erklimmen suchen, wütend sich gegenseitig anfallen, sich zerfleischen und endlich wieder in den Sumpf zurückfallen, waren mit merkwürdiger Wahrheit wiedergegeben. Schon die Wahl des Gegenstands verblüffte die öffentliche Meinung. Die ältere klassische Bildung in Frankreich wußte nichts von Dante, am wenigsten glaubte sie an die Möglichkeit, daß seine Schilderungen die künstlerische Phantasie begeistern könnten. Delacroix endeckte für die französische Kunst eine neue Welt. Und wie wirkungsvoll ver-

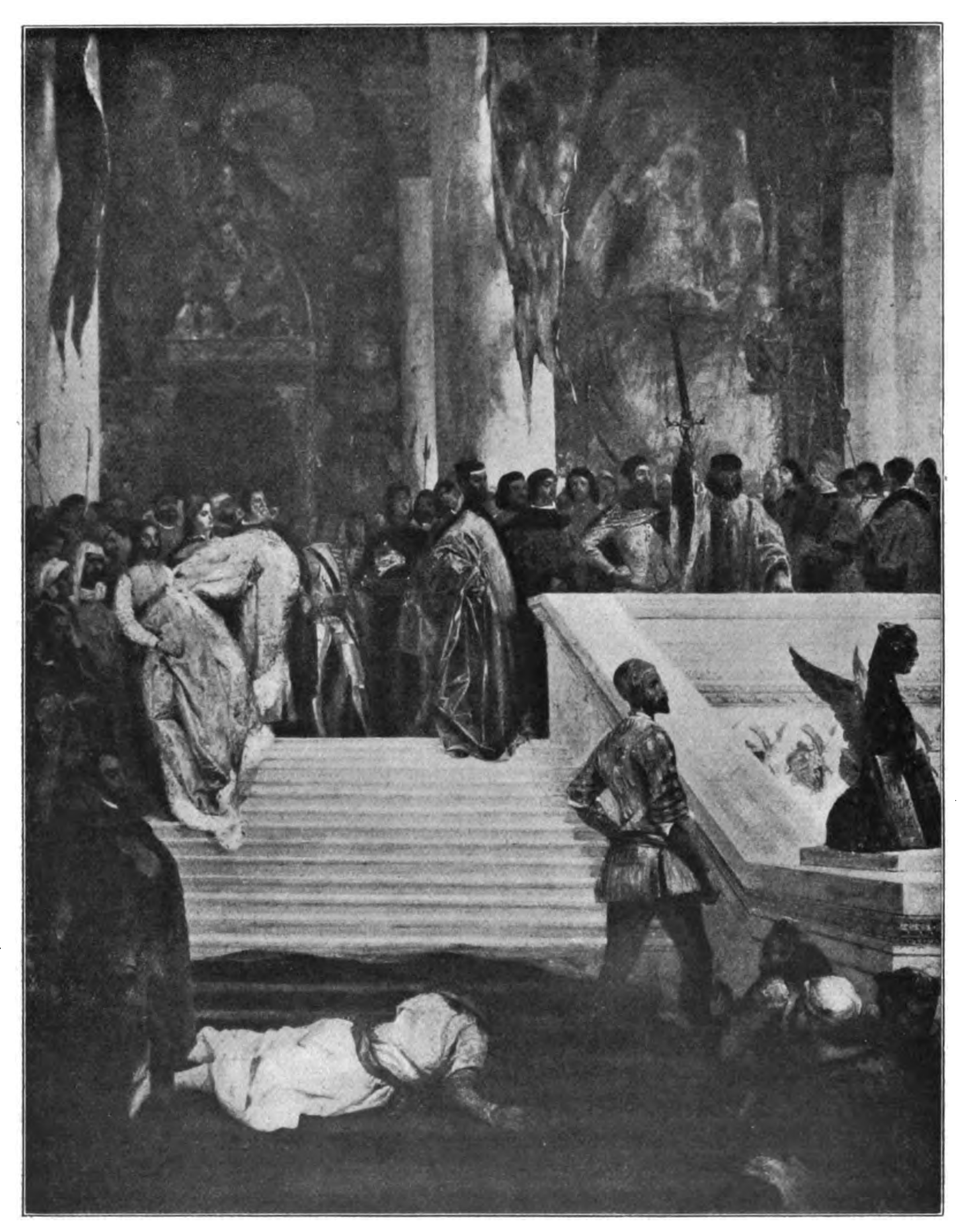


88. Eugène Delacroix. Dante und Virgil im Kreise der Zornigen. Paris, Louvre

stand er, sie darzustellen, welche Stimmung und welche Kraft wußte er in das Kolorit zu legen! Sind auch die einzelnen Farbentöne durch dicht nebeneinander gelagerte Gegensätze zu schroffer Höhe gesteigert, so erscheint der Gesamteindruck doch harmonisch; aber freilich auf eine milde freundliche Harmonie hatte es der Künstler nicht abgesehen. Ein unheimlicher Zug spricht mit und bringt die Farbe in das rechte Verhältnis zu dem dämonischen Kreise, in dem sich die Schilderung bewegt. Selbst die Anhänger der älteren Richtung, wie Gros, wurden von dem Gemälde unwillkürlich ergriffen, die jüngeren Zeitgenossen aber konnten des begeisterten Lobes kein Ende finden, allen voran Thiers, der damals als Kunstkritiker und Journalist seine Laufbahn begann.

Delacroix schritt auf dem eingeschlagenen Wege mit leidenschaftlichem Eifer vorwärts. Der Salon von 1824 brachte das Gemetzel auf Chios — ein Gemetzel der Malerei nannte es Gros —, eine Szene aus dem griechischen Freiheitskriege, in der alle Greuel brutalsten Kampfes, Mord, Plünderung, Entführung, in ergreifender Weise uns vor Augen gebracht werden. In den folgenden Jahren malte er sodann die Enthauptung des Dogen Marino Falieri (Abb. 89), Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, die Ermordung des Bischofs von Lüttich (nach Walter Scotts Beschreibung in Quentin Durward) usw. Auch die damals noch neue Erfindung der Lithographie wurde von Delacroix in Dienst genommen. Er zeichnete auf Stein eine Reihe von Szenen aus Goethes Faust und Götz, sowie aus Shakespeares Hamlet, Blätter, die den vielumfassenden Reichtum seiner Phantasie und ihren ausschließlich malerischen Zug ebenso beweisen wie seine Ölgemälde. Die lithographierten Blätter besitzen überhaupt für die ältere französische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts die gleiche Wichtigkeit wie die Radierungen für die holländische Kunst des siebzehnten.

Der Gedankenkreis der Maler hatte eine merkwürdige Umwandlung erfahren. Sie



89. Eugène Delacroix. Enthauptung des Dogen Marino Falieri. London, Wallace-Collection

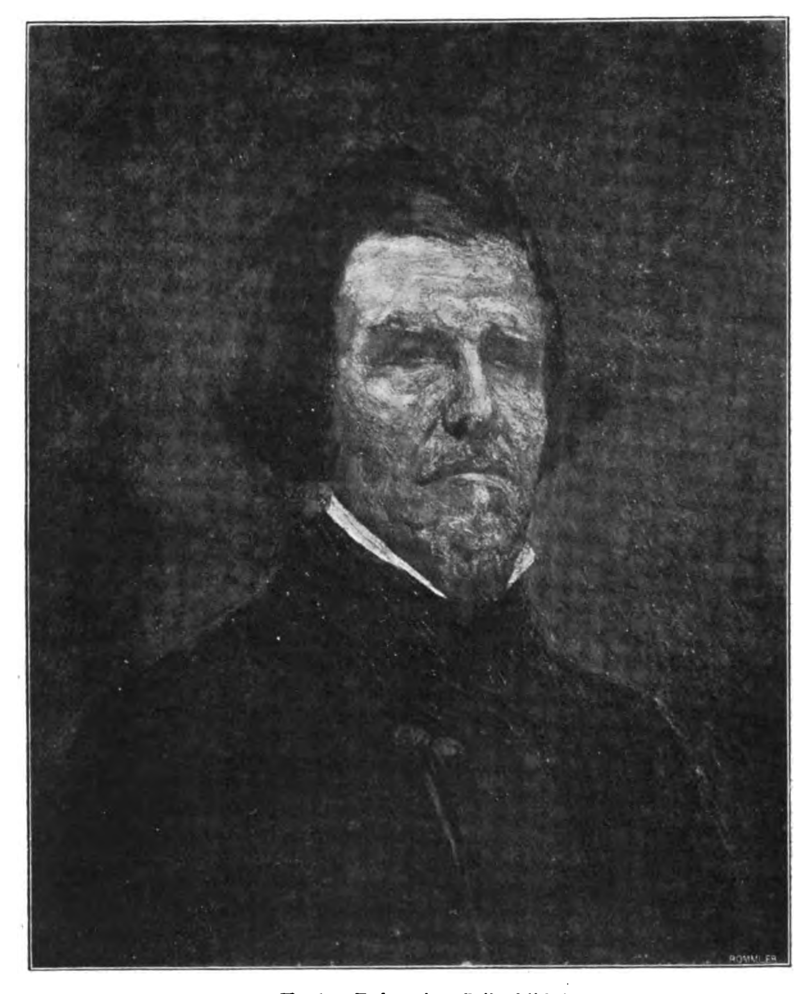
knüpften entweder an Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart an, gaben den Sympathien der liberalen Partei offenen Ausdruck — Delacroix' Revolutionsbild von 1830 (Tafel VI) zeugt davon — oder sie entlehnten die Gegenstände der Darstellung den Dichtern der modernen Welt. So wenig verwandte Züge sonst die deutsche und die französische Romantik besitzen: in dem einen Punkte stimmen sie überein, daß sie das Band zwischen der Poesie und der Malerei



Barrikadenkampf. Von Eugène Delacroix

Paris, Louvre

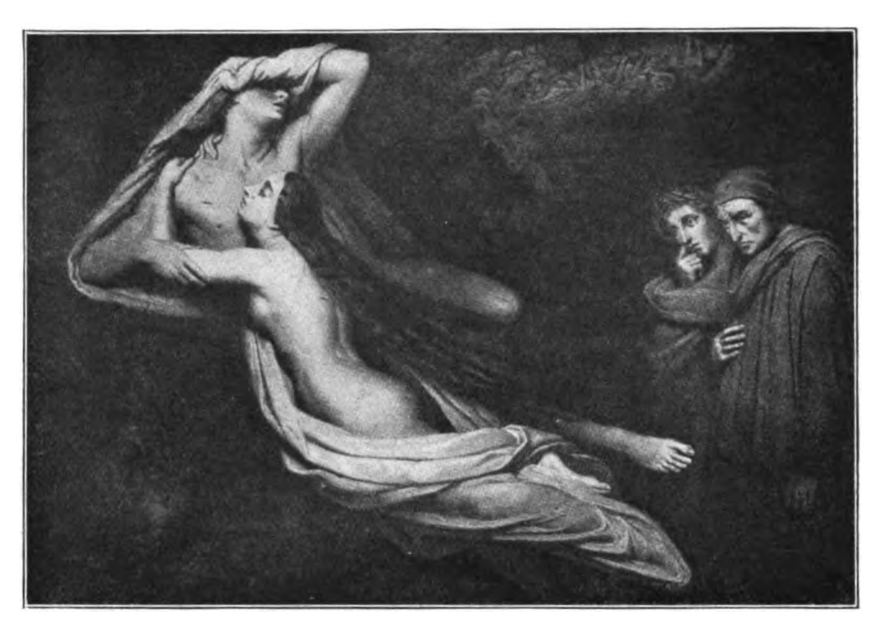




90. Eugène Delacroix. Selbstbildnis

enger schnüren und auch für die Schönheit der Dichtung fremder Völker einen offenen Sinn zeigen. Hervorragende Träger der französischen Bildung hatten sich in der Revolutionsperiode als Verbannte mit der Kultur anderer Völker befreundet; das Interesse an historischen Studien war dem Ausblick in fremde Länder, besonders England, günstig; in einzelnen Dichtern, namentlich Byron, trafen die Romantiker auf den vollendeten Ausdruck der leidenschaftlichen Stimmungen und stürmischen Empfindungen, die in ihnen gärten. So fügten sich alle Umstände zusammen, um den Gedankenkreis der Künstler weit über die nationalen Grenzen hinaus zu erweitern und der französischen Kultur jenen liebenswürdigen, nach außen offenen, weltmännischen Charakter zu verleihen, der die Restaurationsperiode vor früheren und späteren Zeitaltern so sehr auszeichnet.

Auch die künstlerische Behandlung des romantischen Gedankenkreises empfing, vornehmlich durch Delacroix, einen durchgreifenden Wechsel. Delacroix malte seine Werke früher, als er sie zeichnete. Hatte er seine Komposition in den allgemeinen Umrissen festgestellt, so gruppierte er alsbald die Farbentöne, hier durch unmittelbare Nachbarschaft komplementärer Farben (z. B. Orange neben Blau, Grün neben Rot) die Wirkung jeder einzelnen steigernd, dort durch ungleiche Stärkemischung desselben Tones (z. B. reines Blau neben Graublau) die Gegensätze mildernd. Erst nachdem er die Farben in größeren Massen harmonisch geordnet, ging er daran, die Zeichnung im einzelnen genau zu vollenden. Der Gesamteindruck der Werke Delacroix' ist dadurch ein entschieden malerischer geworden. Das Auge sättigt sich zunächst an dem Anblick des mächtigen Gewoges und Kampfes der Farben, an der verhaltenen Glut des Kolorits, an dem schließlichen Wohlklang seiner Harmonien. Bei schärferer Zergliederung des Bildes bemerkt es dann, daß der Farbenwirkung zuliebe die Hauptlinien der Komposition häufig zerschnitten werden, die Zeichnung der Figuren

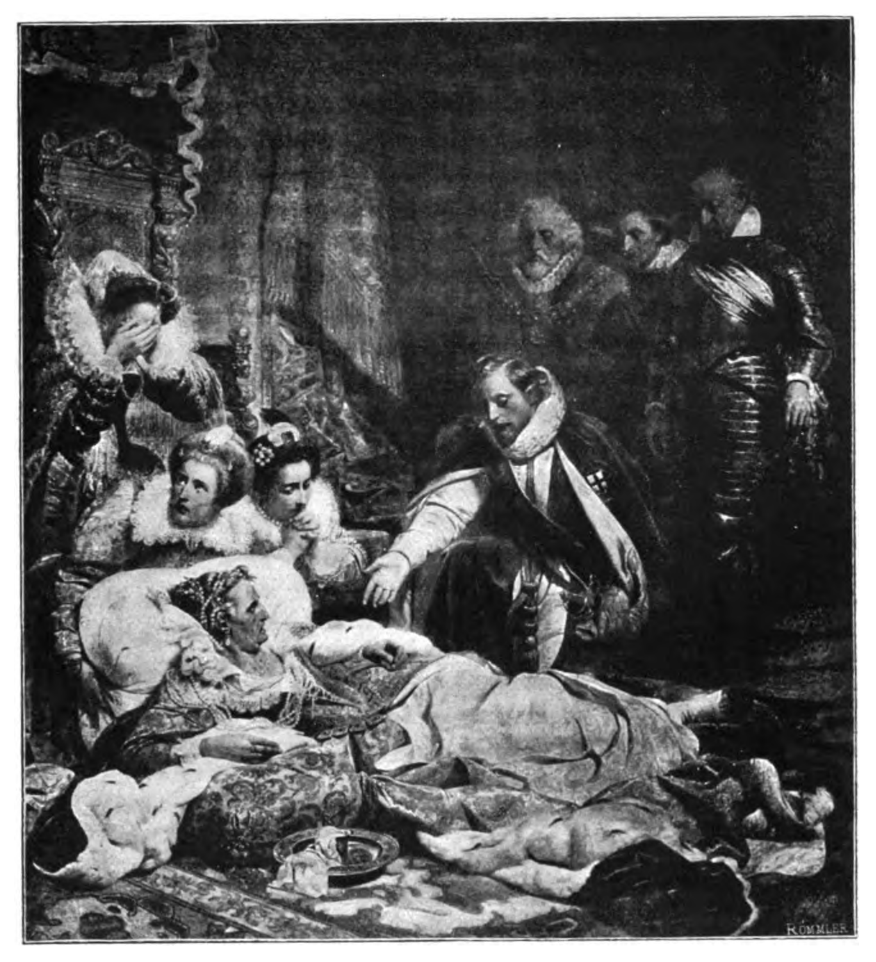


91. Ary Scheffer. Paolo und Francesco da Ramini. London, Wallace-Collection

oft hart, ihre Bewegung gewaltsam, selbst unnatürlich erscheint. In der Tat machte ihm auch die Zeichnung die größten Schwierigkeiten, und während er die Farbenwirkung stets mit genialer Sicherheit traf, mühte er sich in zahlreichen genauen Studien ab, den Anforderungen an eine korrekte Zeichnung zu genügen. Doch würde man dem Meister großes Unrecht tun, wenn man meinte, er betone deshalb die Koloritwirkung so stark, um dahinter seine angebliche Unzulänglichkeit als Zeichner zu verbergen. Wer den Mann kannte, mit dem kräftigen Kopfe auf dem schwächlichen Körper (Abb. 90), mit seiner nervösen Reizbarkeit und seinem fieberhaften Fleiß, wer sich vertraut machte mit seinen Schriften — denn Delacroix führte die Feder ebenso kühn wie den Pinsel —, wer endlich wußte, daß er sich nur in einer tropischen Temperatur ganz wohl fühlte, der war überzeugt, daß seine Kunstweise der reine Ausdruck seiner Persönlichkeit war.

Die romantische Richtung fand in kunstgebildeten Kreisen begeisterte Zustimmung, Delacroix' revolutionärer Vorgang eifrige Nachahmung. So trat der aus Holland stammende, aber in Paris erzogene Ary Scheffer (1798—1858) im Salon 1827 mit seinem Suliotenbilde auf, offenbar durch Delacroix' Gemetzel auf Chios angeregt, und wenn er sich auch später in der künstlerischen Auffassung von der ursprünglichen romantischen Schule weit entfernte, so bewahrte er doch, solange er lebte, die Neigung, aus Dichtern (Goethe und Dante) den Inhalt seiner Bilder zu schöpfen (Abb. 91). Man kann überhaupt kaum einen Maler nennen, der nicht den Einfluß der von den Romantikern eingeleiteten Bewegung an sich erfahren hätte, mochte auch die konsequente Durchführung ihrer Grundsätze viele zurückschrecken. Denn populär im strengen Sinne des Wortes war die romantische Richtung keineswegs, ihr Schlagwort »Kunst für Kunst« in weiteren Kreisen wenig verständlich. Die historische Richtung, die zwar auch auf die schärfere individuelle Charakteristik und die unmittelbare Lebendigkeit der Darstellung den Hauptnachdruck legte und Koloritwirkungen nachging, aber auch die Bedeutung des Inhalts gern mit in Anschlag brachte, sagte den weiteren Kreisen ungleich besser zu.

Die Pariser Salons in den zwanziger Jahren brachten eine große Zahl von Bildern, die



92. Paul Delaroche. Tod der Königin Elisabeth von England. Paris, Louvre

solche Gegenstände der nationalen Geschichte darstellen. Schon damals gewann von allen Mitbewerbern Paul Hippolyte Delaroche (1797—1856) die öffentliche Meinung am meisten für sich, und während die anderen Maler einen heftigen Zwiespalt des Urteils hervorriefen und ebenso viele Gegner als Bewunderer zählten, eroberte er sich die Gunst und den Beifall aller Parteien. Über sein Ziel hat Delaroche sich selbst mit voller Klarheit und Schärfe ausgesprochen: »Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Historikern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken.« Seit dem Jahre 1822 hatte Delaroche ausgestellt, aber erst der Salon von 1827 führte ihn in die vordersten Reihen der Künstler. Zwei Bilder mit lebensgroßen Figuren fesselten vor allem die öffentliche Aufmerksamkeit. Auf dem einen schildert er die Ermordung des Parlamentspräsidenten Duranti in Toulouse, auf dem anderen den Tod der Königin Elisabeth, wobei das verzerrte Antlitz der Sterbenden im Kontrast zu dem reichen Prunk, der sie umgibt, einen starken äußeren Effekt hervorrief (Abb. 92). Mit den eigenen Worten des Künstlers läßt sich die Richtung, die er als Historienmaler einschlug, am besten versinnlichen. Er hob in den Ereignissen »die menschliche Seite hervor,

schilderte sie vom dramatischen Standpunkte und nicht, wie sie am großartigsten, sondern wie sie am wahrscheinlichsten der Phantasie sich darstellen«. Ein Jahrzehnt war seit Géricaults Auftreten erst vergangen. Die Männer, die die neuen Pfade in der Malerei eingeschlagen hatten, standen alle in jugendlichem Alter, hatten alle noch eine glänzende Zukunft vor sich. Aber schon am Ende der Restaurationsperiode war ihr Sieg vollkommen entschieden. Von den alten Größen, von Gérard, Gros, Guérin, sprach kein Mensch mehr, und wenn sie noch erwähnt wurden, so geschah es in mitleidigem oder höhnischem Tone.

5. Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigtums

Auf das »Geschlecht vom Jahre 30« blickte das gebildete Frankreich noch lange, nachdem die Herrschaft der Julidynastie gebrochen war, mit Stolz zurück. Es verstand darunter jene stattliche Männerschar, die in der Restaurationsperiode mit jugendlichem Mute und idealer Begeisterung den literarischen oder künstlerischen Kampfplatz betreten, liberalen Grundsätzen gehuldigt hatte. Sie alle schwärmten für nationale Größe und Freiheit und träumten in der Julirevolution beide verwirklicht und verbunden. Der neuen Regierung schlossen sich diese Männer eifrig an; viele von ihnen wurden ihre Träger und Stützen. Und wenn sich auch später dies politische Band lockerte, einzelne des Geschlechts die Reihen der Unzufriedenen vermehrten, ihre Wege überhaupt auseinander gingen, so stellten sie doch immer die Blüte der Nation während der Regierung Louis Philipps dar. Zu dem Geschlecht des Jahres 30 gehören die angesehensten Staatsmänner, Historiker und Dichter des modernen Frankreich, dann aber auch alle die Künstler, die in dem vergangenen Jahrzehnt den Umschwung der Malerei herbeigeführt hatten, die Delacroix, Ary Scheffer, Delaroche, zu denen noch Horace Vernet, Decamps usw. hinzutraten.

Die Julirevolution brachte zunächst keine Änderung der Kunstweise. Von einzelnen Gelegenheitsbildern abgesehen, in denen die Julitage verherrlicht wurden, beharrten alle Künstler auf der schon früher von ihnen eingeschlagenen Bahn, nur daß die Grundsätze sich allmählich abschliffen, der Kampf gegen die Klassiker, die längst den Rückzug angetreten hatten, stillstand. Aber schon nach wenigen Jahren konnte man abermals einen wesentlichen Wechsel in den Kunstanschauungen und in der ganzen Kunsttätigkeit wahrnehmen. Zuerst wurde die Stoffwelt, über welche die Künstler geboten, namhaft erweitert. Die Eroberung von Algier erwies sich für die Malerei überaus folgenreich. Sie öffnete der Künstlerphantasie die orientalische Welt. Hier fanden die Koloristen den natürlichen Schauplatz für ihre farbenglänzenden Schilderungen, eine Fülle von Aufgaben, für deren Lösung nur ihre Kunst die Mittel darbot. Auch die biblischen Szenen traten in ein neues Licht. Bisher hatte man die Erzväter in ein klassisches Gewand gehüllt; nun gab man ihnen die Züge und die Tracht eines arabischen Scheichs und glaubte damit der historischen Wahrheit viel näher gekommen zu sein. Das zweite neue Moment in der Entwicklung der französischen Kunst bildete die Berufung der hervorragendsten Künstler zu monumentalen Werken. Louis Philipp war ein baulustiger und kunstliebender Herr. Große architektonische Werke hat zwar das Zeitalter der Julidynastie nicht geschaffen. Die antikisierende Richtung, von den Gegenströmungen der Bildung wenig berührt, herrschte bei den öffentlichen Bauten unbedingt vor. Aber auch für die Ausschmückung der architektonischen Werke durch die Hand der Maler wurde eifrig Sorge getragen. Und hier lohnte glänzender Erfolg die Mühen. Es war natürlich, daß die Männer, die sich als Führer der Kunstbewegung bereits bewährt hatten, mit diesen Aufgaben zunächst betraut wurden. Indem sie aber an ihre Lösung schritten, die Bilder mit der architektonischen Um-

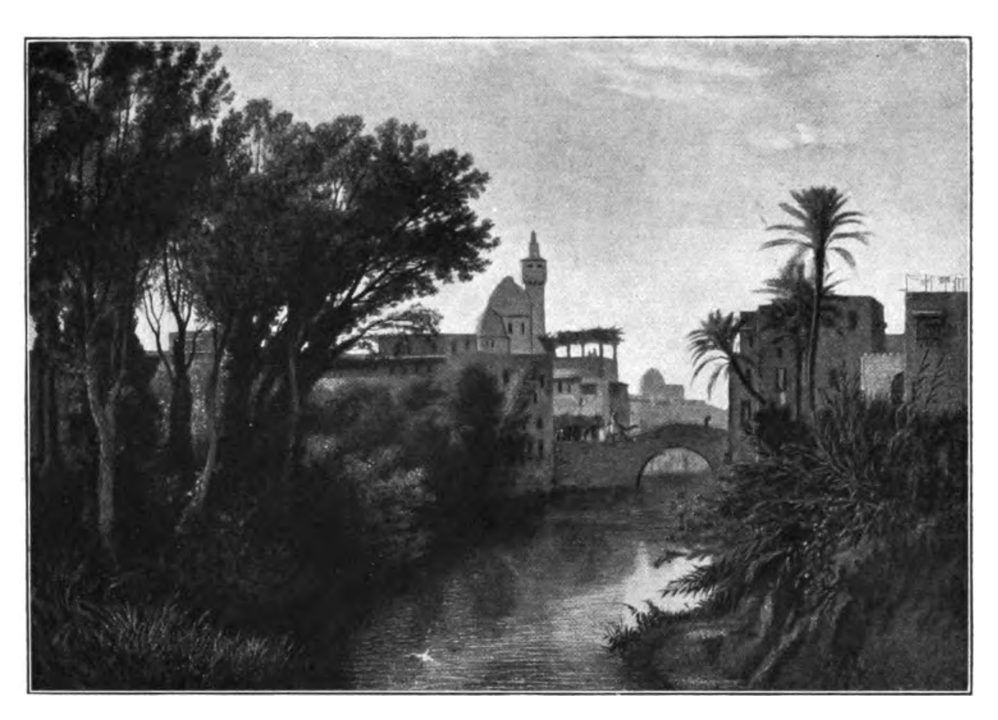




93. A. G. Decamps. Die Flucht nach Ägypten

gebung in Einklang zu bringen, also die Komposition den architektonischen Gesetzen unterzuordnen suchten, änderten sie unwillkürlich ihren Stil. Es ging nicht ferner an, die Farben als das wichtigste Ausdrucksmittel zu verwenden, auch die Linienschönheit, die geschaffene Gruppierung, die symmetrische Anordnung verlangten ihr Recht und durften nicht völlig übergangen werden. Mit dieser Wiederbelebung der monumentalen Malerei hängt teilweise auch das Zurückgreifen auf den christlichen Gedankenkreis zusammen. Unter den Bauten, die der Malerei zur Ausschmückung überwiesen wurden, befanden sich auch zahlreiche Kirchen. Doch würde man irren, wollte man aus diesem äußeren Umstand allein die Wandlung der Anschauungen erklären. Nachdem seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das positiv-religiöse Element in der Bildung immer mehr zurückgedrängt worden war, begann zuerst in leisen Anfängen während der Restaurationsperiode, dann aber unter Louis Philipp immer stärker und mächtiger der kirchliche Sinn und die christliche Gläubigkeit auch in gebildeten Kreisen zu wachsen. Wie der Staat mit der Kirche und ihren Institutionen wieder rechnen mußte, so empfand auch die Gesittung, die literarische und künstlerische Kultur den Einfluß des wiedererwachten kirchlich-christlichen Lebens.

Delacroix gehört zu den ersten Malern, die das eroberte Algier künstlerisch verwerteten. Im Jahre 1831 begleitete er eine französische Gesandtschaft an den Hof des Kaisers von Marokko. Land und Leute begeisterten ihn; fand er doch hier durch die Natur die Richtigkeit seiner künstlerischen Grundsätze bestätigt und, was er bisher von Farbenwirkungen geahnt hatte, verwirklicht. In den »Algerischen Frauen in ihrem Gemach« (1834) legte er die Früchte seiner Studien am glänzendsten nieder. Dies Gemälde ist zugleich das Werk, das seine malerische Praxis am deutlichsten versinnlicht. Der Vorgang ist an sich völlig

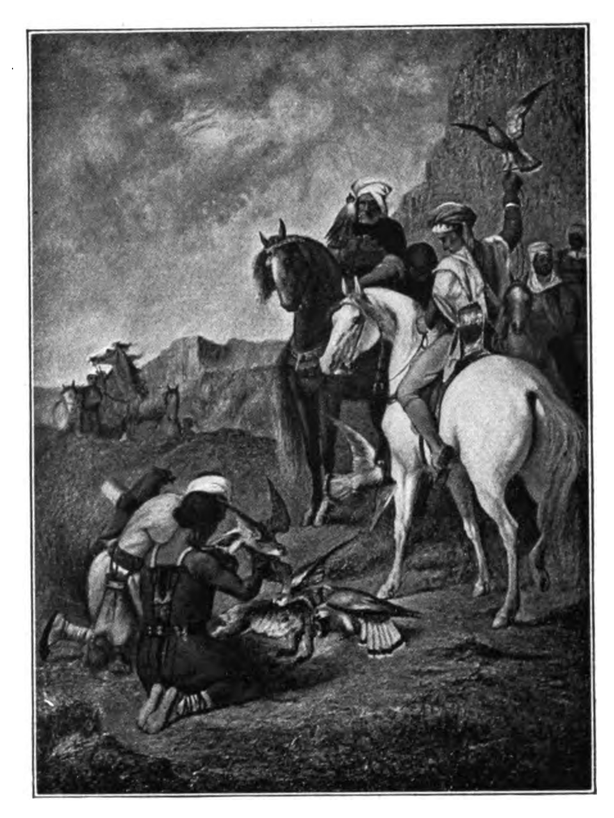


94. Prosper Marilhat. In Tripolis. Leipzig, Museum

gleichgültig. Drei Odalisken sitzen auf Polstern, mit dem Nargileh in den Händen. Eine Negerin, im Rücken gesehen, verläßt das Gemach. Aber über das Ganze ergießt sich der reichste Strom von Licht und Farbe. Die Fayencetafeln, welche die Wände bedecken, der Mosaikfußboden, die schillernden Seidenvorhänge, das glänzende Gerät boten dem Künstler die mannigfachsten und kräftigsten Lokalfarben, die er nach seiner Art durch Steigerung und Verbindung der Töne trefflich in Harmonie zu bringen verstand. Die einfache Szene erweitert sich durch den Farbenzauber vor unseren Augen zu einem Stück orientalischer Kulturwelt. Den Frauen in Algier folgten noch die Jüdische Hochzeit in Marokko, die Konvulsionäre in Tanger. Seitdem haben sich orientalische Schilderungen in der französischen Kunst fest eingebürgert.

Noch früher als Delacroix hatte Alexandre Gabriel Decamps (1803—1860) den Orient kennen gelernt (1828—29). Bis dahin noch unklar und unsicher in seiner Art, entdeckte er hier die seinem feinen malerischen Sinn zusagende Welt. Mit scharfen Augen hielt er die eigentümlichen Typen des Orients fest, mit unvergleichlicher Wahrheit gab er sie in seinen Bildern wieder und vergaß auch nicht, die wunderbaren Wirkungen des Lichts und der Farbe im sonnigen Osten mitspielen zu lassen. Im Jahre 1831 stellte er sein erstes und vielleicht bestes Orientbild: die Nächtliche Runde — einen türkischen Polizeimeister zu Pferde, von keuchenden Trabanten begleitet — aus, dem in den folgenden Jahren noch zahlreiche andere, nicht selten auch durch ihren Humor fesselnde Orientschilderungen folgten. Decamps lebte nicht ausschließlich in der orientalischen Stoffwelt. Wir besitzen von ihm auch Tierbilder. Zu wiederholten Malen versuchte er sich ferner in der historischen Malerei. Im Jahre 1834 stellte er die Niederlage der Cimbern bei Aquä Sextiä aus, eine Schilderung von mächtiger Wirkung, in der die düstere, öde Landschaft, die sich ins Unendliche auszudehnen scheint, die Hauptrolle spielt, zur eigentlichen Heldin des Dramas wird, während

die in Schluchten und Talspalten kämpfenden Heerhaufen diesen Grundton nur verstärken wollen. Unter den biblischen, gleichfalls das landschaftliche Element stark betonenden Darstellungen (Abb. 93) ragt der Zyklus von Zeichnungen aus Simsons Leben hervor. Die Szenen sind zum Teil in die moderne orientalische Welt, z. B. Simson bei der Sklavenarbeit, verlegt, und fesseln zumeist durch den mit allen Mitteln der Technik bewirkten malerischen Reiz, besonders in der Wiedergabe der landschaftlichen und architektonischen Umgebung.



95. **Eugène Fromentin. Falkenjagd in Algier**
Paris, Louvre

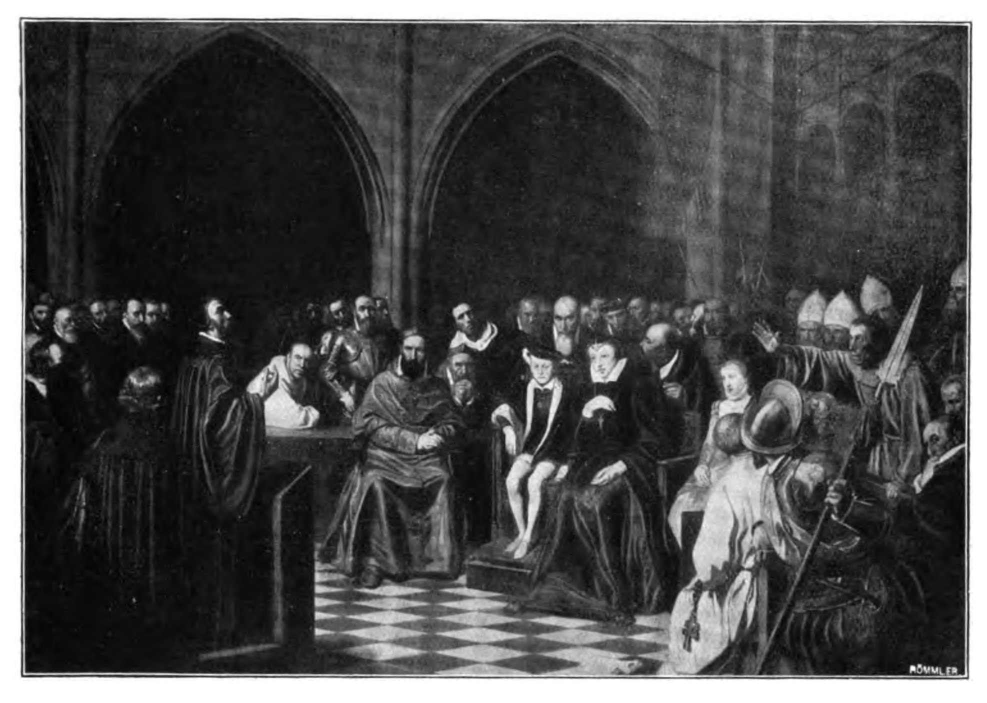
Decamps wie Delacroix hatten im Orient den rechten Boden für ihre Farbenkunst entdeckt und vorwiegend nur verwertet, soweit er ihren subjektiven Stimmungen entsprach, ihre eigentümlichen künstlerischen Absichten wiedergab. An eine sachliche Schilderung der orientalischen Natur dachten sie zunächst nicht. Die naturwahre orientalische Landschaft, das orientalische Sittenbild wurde durch eine andere Künstlergruppe in Frankreich eingebürgert. An ihrer Spitze steht Prosper Marilhat (1811—1847), der von seiner Reise nach dem Morgenlande einen Schatz von Studien und zugleich die höchste Begeisterung für die eigentümlichen Reize besonders der ägyptischen Landschaft mitbrachte. Seine Bilder sind dadurch ausgezeichnet, daß sie nicht das Grelle, Auffallende in den Naturerscheinungen des Ostens betonen, sondern sich in feinen landschaftlichen Stimmungen ergehen (Abb. 94). Unter den Künstlern der jüngeren Generation hat außer Alexandre Bida (1813—1895) namentlich Eugène Fromentin (1820—1876), auch als Schriftsteller von hervorragendem Ruf, es verstanden, das Leben der Araber der europäischen Phantasie nahezubringen. Er beherrscht ebenso vollkommen die landschaftlichen Formen Nordafrikas wie die charakteristischen Tier- und Menschentypen und zeigt sich zugleich als Virtuos des Kolorits (Abb. 95). Ganz dünn setzt er die Farben auf, einen einzigen Ton läßt er oft dominieren, und dennoch spricht Kraft und Wahrheit aus seinen Schilderungen.

In den Bildern der zuletzt genannten Maler lernen wir den Orient kennen, in den orientalischen Szenen, die Delacroix geschaffen hat, dagegen vor allem den Meister selbst und seine persönliche Farbenanschauung. Er steht über jeder besonderen Stoffwelt und bewahrt sich die Elastizität des Geistes, frei von einem Gedankenkreise zum anderen überzugehen. Unmittelbar auf seine Orientbilder folgten die monumentalen Werke im Palais Bourbon, dem Sitz der Deputiertenkammer. In den Deckenfeldern des einen Saales malte er die allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, des Krieges, des Ackerbaus und der Industrie, tiefer



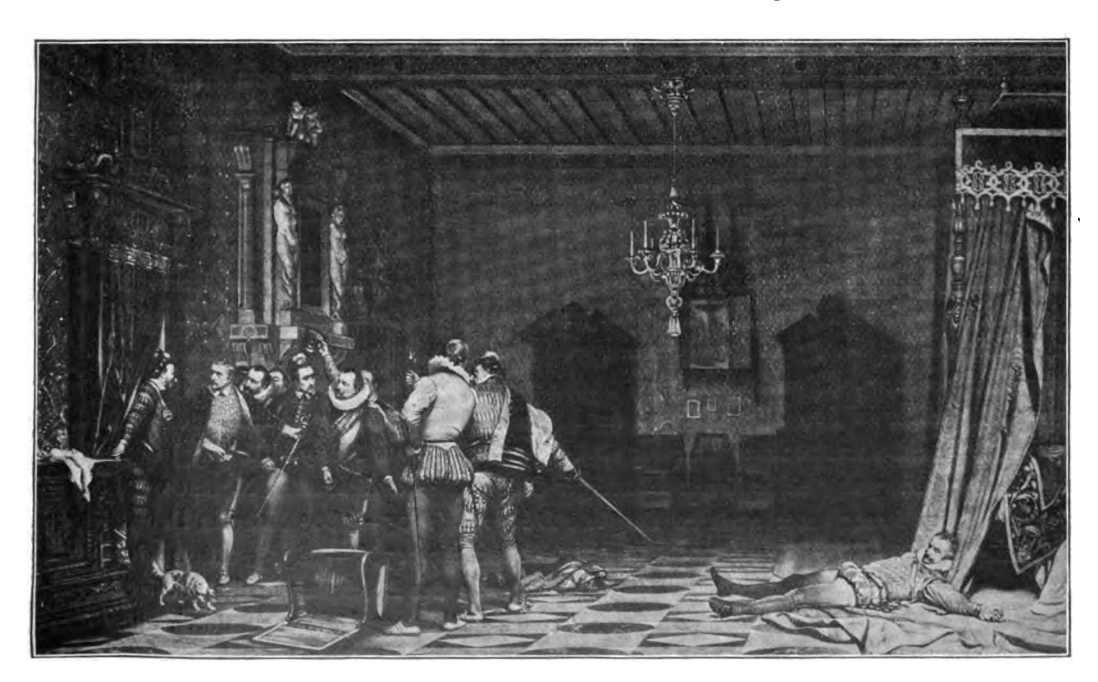
96. Eugène Delacroix. Die Vertreibung Heliodors
Paris, S. Sulpice

unten in Bogenzwickeln Darstellungen aus dem römischen Leben (Weinlese, vor Kriegern flüchtende Weiber usw.). Vom formellen Idealismus hielt sich Delacroix seiner Natur gemäß ganz fern; indem er aber im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten strenger als sonst Maß hielt, ohne die unmittelbarste Lebendigkeit und seine kräftige koloristische Behandlung aufzugeben, dabei in der Anordnung der Gruppen eine vornehme Ruhe walten ließ, erreichte er eine Wirkung, um die ihn die meisten Idealisten beneiden durften. Mehrere Jahre später schmückte er den Bibliotheksaal des Palais Bourbon mit einem noch viel ausgedehnteren Bilderkreise. Fünf Kuppeln und zwei in Halbkreise geschlossene Wände wurden ihm zur Verfügung gestellt, um die Entwicklung der menschlichen Kultur im biblischen und klassischen Zeitalter, also eine Art Philosophie der Geschichte zu schildern. Noch andere monumentale Werke schuf er für den Bibliotheksaal im Palais Luxembourg (Dante und Virgil begrüßen in der Unterwelt die Dichter und Helden des Altertums), für die Apollogalerie im Louvre und für einen Festsaal des von der Kommune 1871 zerstörten Stadthauses. Auch auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst sollte Delacroix in seinen späteren Lebensjahren seine Kraft versuchen. Er empfing den Auftrag, die Engelkapelle in der Kirche Saint Sulpice mit Wandgemälden (in Wachsfarben ausgeführt) zu schmücken. An der Wölbung malte er den Sturz Luzifers, an den beiden Wänden die Vertreibung Heliodors (Abb. 96) und den Streit Jakobs mit dem Engel. Überall erblicken wir mächtige Kämpfe und auflodernde Leidenschaften. Dies Kampfelement war durch die Gegenstände der Schilderung geboten, es gab aber zugleich dem Künstler erwünschte Gelegenheit, seine alte unbändige Natur, seine Vorliebe für das Stürmische, Wildbewegte wieder frei walten zu lassen. Am auffallendsten erscheint das Übermaß der Aktion und die an die späteren Venezianer erinnernde sinnliche Kraft des Kolorits an dem Deckengemälde und am Heliodorbilde; in dem Kampf Jakobs mit dem Engel treten die Figuren gegen die in mächtigen Formen behandelte Landschaft zurück. Ungleich großartiger ist der Eindruck, den wir aus den Einzelschilderungen religiösen Inhalts, in mehreren Ölgemälden von Delacroix ausgeführt, empfangen. Namentlich sein Christus im Grabe (Altarbild in der Kirche Saint-Denis du Sacrement in Paris) wirkt durch die Wahrheit, mit welcher der Schmerz in allen Abstufungen dargestellt, und durch die tief poetische Stimmung, die der Landschaft eingehaucht ist, überaus ergreifend. Die bleierne Luft, der kalte Abendwind, der die Gewänder heftig bewegt, die Menschen frösteln macht, das fahle Sonnenlicht auf den öden Bergen, alles trägt dazu bei, die unsägliche Trauer zu versinnlichen und unsere Teilnahme auf das höchste zu steigern.



97. Nicolas Robert-Fleury. Religionsgespräch zu Poissy

Solange Delacroix lebte, fand er nur im engeren Kreise der Kunstgebildeten vollkommene Würdigung. Menschenscheu, melancholisch, reizbar und leicht aufgeregt, hütete er sich, anspruchsvoll hervorzutreten und die Aufmerksamkeit der großen Masse auf sich zu



98. Paul Delaroche. Die Ermordung des Herzogs von Guise

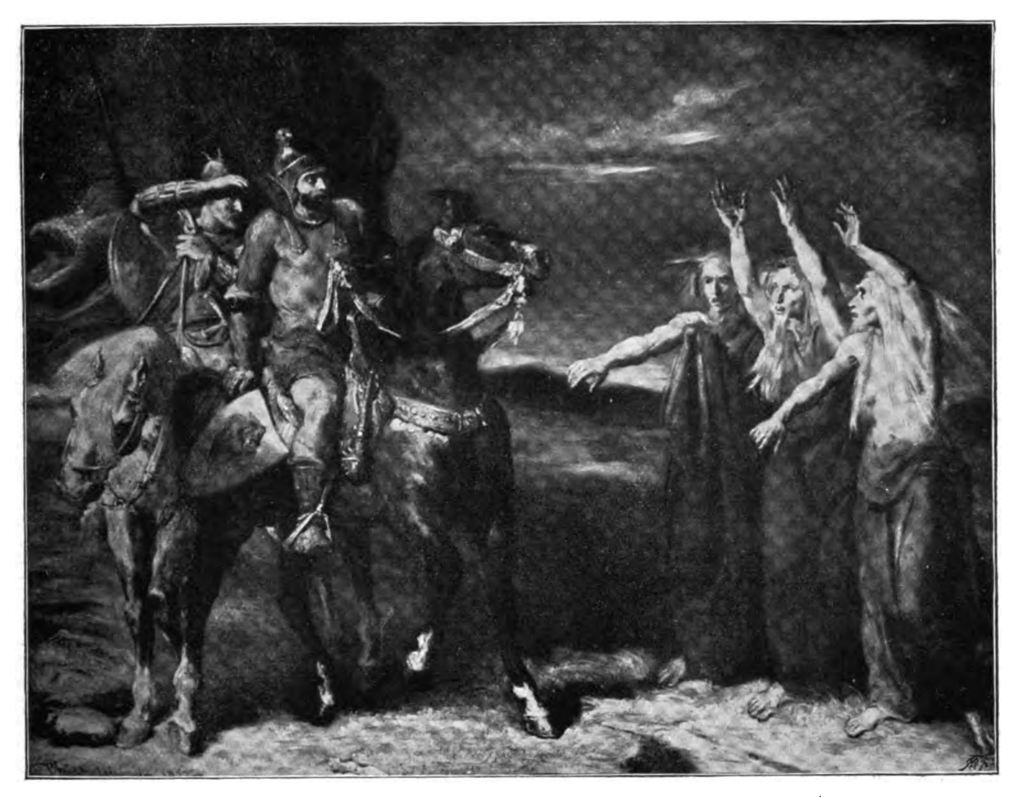


99. Paul Delaroche. Napoléon. Leipzig, Museum

ziehen. Er lebte ausschließlich seiner Kunst und liebte die Einsamkeit. Erst nach seinem Tode, als man auf seine Tätigkeit zurückblickte, wurden sein Wert und seine große Bedeutung für die französische Kunst allseitig anerkannt. Ungeachtet aller Mängel bleibt er doch der selbständigste, kühnste und am meisten schöpferische Meister der französischen Romantik.

Nahezu das entgegengesetzte Los traf Delaroche. Den im Leben vielbeneideten und von allen Gebildeten bewunderten und gefeierten Künstler hat nach dem Tode die Kritik scharf, teilweise sogar ungerecht beurteilt. Die Geschichtsmalerei, deren glänzendster Vertreter — nicht nur in Frankreich — Delaroche war, hat in den letzten Jahrzehnten ihre frühere Anziehungskraft fast völlig verloren, ein Schicksal, das sie mit der historischen Poesie teilt. Doch auch die unmittelbare Lebendigkeit der Auffassung vermißt man heute bei ihm. Dieser Mangel hängt mit der peinlich sorgfältigen Vorbereitung jeder Komposition zusammen. Dem ersten Entwurf folgte eine Skizze in Wasserfarben; dann wurde mit Hilfe von kleinen Wachsfiguren die Gruppierung und die Verteilung von Licht und Schatten studiert, und erst nachdem jede Gestalt nach allen Seiten hin, in Ausdruck, Haltung, Kostüm usw. gründlich durchgearbeitet war, begann die Malerei auf der Leinwand. Dennoch bleibt Delaroches während der Julíregierung aufs höchste angespannte Tätigkeit bedeutsam. Der Vergleich mit den zahlreichen Historienmalern, die neben und nach ihm auftraten, ein Gang durch das von Louis Philipp gegründete Versailler Museum, wo hunderte, die Großtaten der Herrscher und des Volkes schildernde Gemälde an den Wänden prangen, rechtfertigen am besten das Urteil, das Delaroche an die Spitze der ganzen großen Künstlergruppe stellt. Verdienstvolle Leistungen haben noch viele andere Maler aufzuweisen, so Nicolas Robert-Fleury (1797 bis 1890), der schon in den zwanziger Jahren mit historischen Bildern auftrat und besonders durch die »Bartholomäusnacht« und das »Religionsgespräch von Poissy« (Abb. 97) seine dramatische Begabung und seine Kunst lebendiger Charakteristik offenbarte. Namen von gutem Klang besitzen ferner unter anderen Eugène Devéria (1805—1865), der in Deutschland geborene Charles Steuben (Baron Karl von Steuben; 1788—1856), Léon Cogniet (1794—1880), dessen »Bethlehemitischer Kindermord« den Beschauer in die höchste Spannung zu versetzen suchte. Aber alle diese Künstler überragt Delaroche durch die Fülle seiner Werke und ihre volkstümliche Wucht.

In den ersten Jahren nach der Julirevolution glänzten in jedem „Salon“ historische

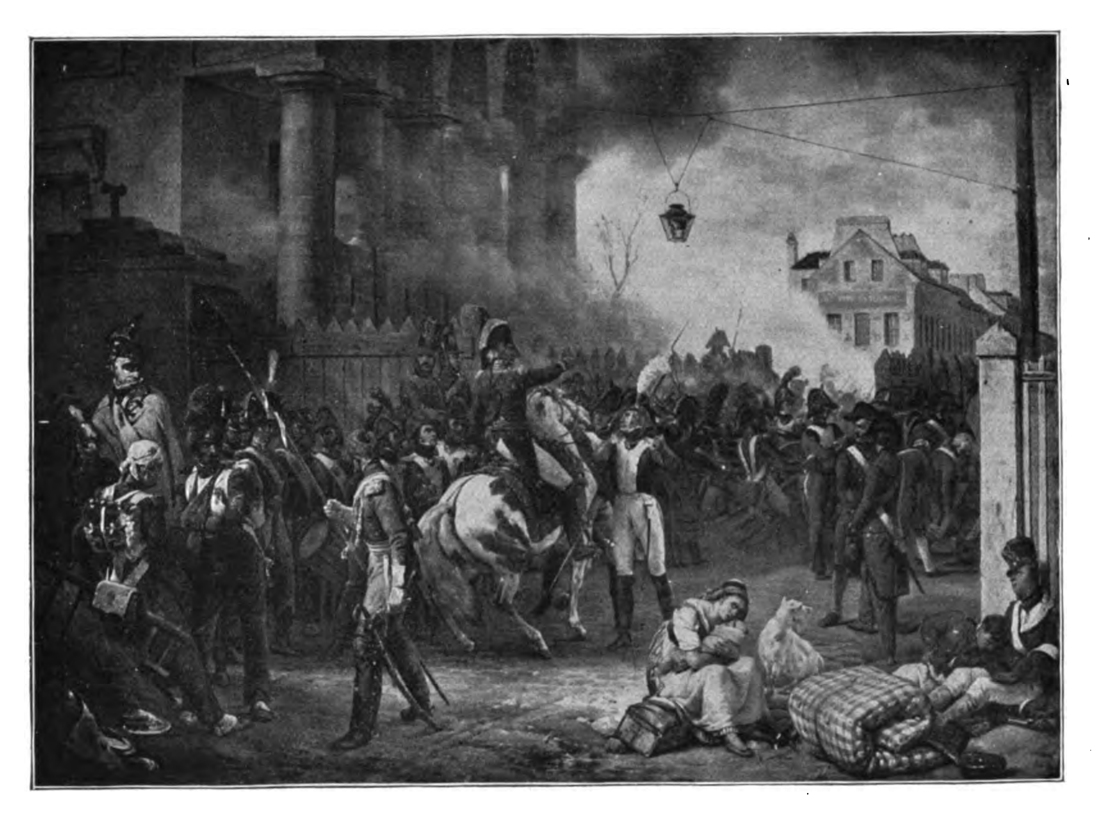


100. Théodore Chassériau. Macbeth und die drei Hexen

Bilder des Meisters. Es folgten bald unmittelbar aufeinander: Mazarin auf dem Totenbett, Cromwell am Sarge Karls I., die Kinder Eduards, die sich ängstlich aneinander schmiegen und furchterfüllt horchen, ob nicht die Mörder nahen, die Hinrichtung der Jane Grey, die ihr jugendlich anmutiges Haupt bereits auf den Block legt, Graf Strafford, der auf dem Wege zum Schafott noch den Segen des Erzbischofs Laud empfängt, und die Ermordung des Herzogs Heinrich von Guise (Abb. 98) — also lauter »Unglücksfälle«, wie später Moriz von Schwind spöttisch sagte. Im szenischen Arrangement ist namentlich das zuletzt genannte Werk außerordentlich, in der Kraft des Kolorits übertrifft es die meisten andern Historien.

Im Jahre 1837 fiel Delaroche eine Aufgabe zu, die ihn aus dem Kreise des realistisch behandelten Geschichtsbildes der historischen Allegorie in die Arme führte: es galt, das Halbrund des Saales in der Ecole des beaux-arts, in dem die jährliche Preisverteilung stattfand, mit einem großen dekorativen Wandgemälde zu schmücken. Die figurenreiche Komposition, die er dafür entwarf, hat auf Jahrzehnte hinaus den Malern aller Länder bei ähnlichen Gelegenheiten als Muster und Vorbild gedient. Er entbot die berühmtesten Künstler aller Zeiten von Apelles bis Correggio auf sein Bild, gesellte ihnen die Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst zu und gruppierte sie alle vor der Halle eines ionischen Tempels wo sie, in Beziehung zu den lebenden Personen des Saales gebracht, der Preisverteilung dort unten ihre Weihe geben sollten. Der »Hémicycle« war einer der größten Erfolge Delaroches und galt als sein Hauptwerk; freilich ist sein Ruhm durch die kritische Nachprüfung der späteren Zeit stark vermindert worden.

In den letzten Jahren neigte Delaroche zu religiösen Darstellungen. Er begann, ohne



101. Horace Vernet. Marschall Moncey an der Barrière von Clichy. Paris, Louvre

äußeren Auftrag, eine Reihe von kleinen Passionsbildern zu malen: Maria auf dem Heimwege von Golgatha, Maria am Fuße des Kreuzes, das Begräbnis Christi, Jesus auf dem Ölberg usw. Es sind lauter lyrische Stimmungsbilder, ebenso wie die »Junge Märtyrerin«, die er 1855 auf dem Krankenlager ersann und als die »traurigste, aber zugleich heiligste« seiner Kompositionen bezeichnete. Der Neigung zu historischen Schilderungen wurde Delaroche aber auch in den späteren Jahren nicht gänzlich untreu. Nur änderte er die Stoffwelt. Er folgte dem Zuge der öffentlichen Meinung, befreundete sich mit der Napoleonslegende und erfüllte seine Phantasie mit den Gestalten der Revolutionszeit. Auch jetzt zeigte er im Gegensatz zu den Romantikern, denen die kühn ankämpfenden, positiven Leidenschaften am verständlichsten waren, den Hang, die passiven Empfindungen, die Resignation, das Dulden und Tragen des herben Schicksals zu verherrlichen. Es ist für seine Anschauungsweise bezeichnend, daß ihm unter den Napoleonsbildern die Schilderung des Kaisers, der in Fontainebleau die Nachricht von dem Einzug der Alliierten in Paris empfängt (Leipziger Museum; Abb. 99), am besten gelang. Kotige Stiefel haben wir seitdem besser malen gelernt; von bleibendem großem Eindruck bleibt aber die Gestalt des gebrochenen Mannes, der erschöpft in den Stuhl gesunken ist und plötzlich das Werk seines Lebens zertrümmert sieht.

Delacroix genoß die reichste Anerkennung in einem engen Kreise der Fachkünstler. Die gebildete Welt hatte für Delaroche das größte Verständnis und die höchste Bewunderung. Ein dritter Künstler jener Zeit, Théodore Chassériau (1819—1856), hat lange um die Anerkennung ringen müssen, die er verdiente, und die ihm in vollem Maße erst fast fünfzig Jahre nach seinem Tode, auf der Weltausstellung von 1900, zuteil geworden ist. Jetzt



102. Auguste Raffet. Der alte Soldat

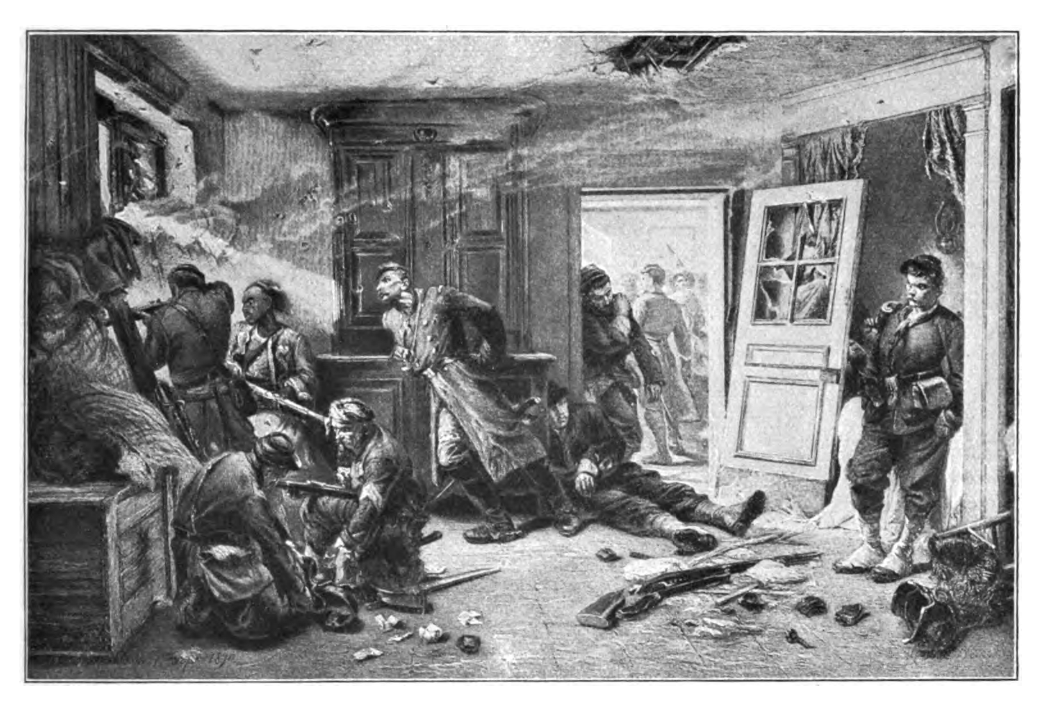
erst erkannte man die farbige Schönheit von Chassériaus Orientbildern, die Kraft und Energie seiner Porträtmalerei, die seltsam moderne Auffassung und das koloristische Raffinement seiner religiösen und mythologischen Gemälde, in denen er als ein Vorläufer Gustave Moreaus erscheint, die packende Sprache seiner Bilder, die dichterischen Erfindungen folgten (Abb. 100). Hätte man aber in den zwanziger und dreißiger Jahren durch allgemeine Volksabstimmung feststellen lassen, welchem Maler die Palme gebühre, kein Zweifel, daß sie Emile Jean Horace Vernet (1789—1863) zugewiesen worden wäre. Seine Werke huldigten der mächtigsten aller Volksleidenschaften, die namentlich in der französischen Nation den tiefsten Grund gefaßt hatte: der Kriegslust und dem Kriegsruhm. Um seine Bilder zu begreifen und zu genießen, bedurfte es keiner Erhebung und Anspannung des Geistes, keines Eindringens in fremde Gedankenkreise; sie gestatten das Verweilen in den gewohnten Anschauungen und Neigungen, verleihen ihnen sogar Glanz und Ansehen. Das Gebiet Vernets beschränkt sich nicht auf die Darstellung des Soldatenlebens und militärischer Großtaten (Abb. 101). Ein längerer Aufenthalt in Rom bot ihm Anstoß zu mannigfachen Schilderungen aus Italiens Vergangenheit und Gegenwart. Er malte das bekannte Bild: Raffael und Michelangelo am vatikanischen Hofe, ferner die Prozession des Papstes, den Kampf päpstlicher Dragoner mit Räubern, die Beichte des Räubers und anderes. Eine Reise nach dem Orient machte in ihm die biblischen Erinnerungen wieder lebendig und reizte ihn zur Wiedergabe alttestamentarischer Gestalten in arabischem Gewande. Auch historische Bilder und Porträts zählt der Katalog seiner Werke in größerer Zahl auf. Horace Vernets wahre Heimat aber bleiben seine Soldatenbilder und Schlachtengemälde.

Vierzehn Tage vor dem Sturm auf die Bastille geboren, erscheint dieser Künstler als das



103. Hippolyte Bellangé. Heimkehr des Soldaten. Leipzig, Museum

rechte Kind der Revolutionszeit und der napoleonischen Periode. Daß er den Pinsel zur Hand nahm, lag in der Familientradition. Die Malerdynastie der Vernet darf sich eines Alters von zweihundert Jahren rühmen. Daß das militärische Leben und Treiben seine Phantasie erfüllte, erklärt die Richtung der Zeit und sein persönliches Temperament, das ihn auch 1814 einige Tage die Muskete in die Hand nehmen ließ. In den Jahren der Restauration trieb er, vielleicht ohne es zu wollen, mit seinem Pinsel Politik. Der napoleonische Soldat, von der öffentlichen Meinung vergöttert, von der Regierung mit Mißtrauen angesehen, wurde der Held zahlreicher Darstellungen. In noch höherem Maße als die Schilderung großer Schlachten fesselten das allgemeine Interesse die einfachen, genreartig behandelten Szenen, die das Schicksal des einzelnen Soldaten, die gute Kameradschaft mit seinem Pferde, dem Regimentshunde usw. erzählen und nebenbei auf den Undank der Bourbons gegen die große Armee anspielen. Wie so viele andere Künstler, wie namentlich Auguste Raffet (1804—1860, Abb. 102), der geistvollste Schilderer der französischen Troupiers, benutzte Vernet die Lithographie, um seine Kompositionen in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Ungern wurden von der Regierung auch die Bilder gesehen, die den Herzog von Orleans verherrlichten. Vernet wurde förmlich der Hausmaler des Herzogs und, als dieser den Thron bestieg, mit Aufträgen von der neuen Regierung überhäuft, deren Erfüllung nur seiner erstaunlich schnell malenden Hand möglich war. Die Technik eines Gefechts, wie die Truppen zum Kampfe aufmarschieren, in der Schlacht sich bewegen, die verschiedenartigen Gefechtsformationen verstand Vernet unübertrefflich, und nicht minder sicher beherrschte er die Einzelerscheinung der Militärs.



104. Alphonse de Neuville. Die letzten Patronen

Horace Vernet ist der berühmteste, aber nicht der einzige Vertreter der Schlachtenmalerei und des Soldatenbildes. Neben ihm hatten N. T. Charlet (1792—1845) und Raffet mit dem größten Erfolge besonders die humoristischen Seiten des Soldatenlebens gezeichnet. Einen ernsteren Ton schlug gewöhnlich Hippolyte Bellangé (1800—1866) an, dessen Schilderungen aus dem Soldatenleben mehr durch die treffliche Charakteristik der einzelnen Gestalten als durch die malerische Haltung in weiteren Kreisen Beifall fanden (Abb. 103). In der jüngeren Generation tat sich zunächst Isidore Pils (1813—1875) hervor, dem der Krimkrieg zahlreiche Motive der Schilderung darbot. Seit dem Ende der sechziger Jahre aber haben vor allem zwei Künstler die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und das glänzendste Lob empfangen: Alphonse de Neuville (1836—1885), vortrefflich in der Wiedergabe des wild leidenschaftlichen Kampfelementes (Die letzten Patronen, Abb. 104), und Edouard Detaille (1848—1912), ein Schüler Meissoniers, der wie sein Meister ein Virtuose in der Kunst war, die Dinge groß zu sehen und klein zu zeichnen, und in den winzigen Dimensionen seine Gestalten mit epigrammatischer Schärfe charakterisierte. Daß bei den jüngeren Soldatenmalern an die Stelle des gemütlichen Humors ein herber Ernst getreten ist und der Feind mit geringer Gerechtigkeit behandelt wird, lag in der Zeitstimmung. Die parteiische Auffassung vermindert nicht die künstlerischen Verdienste der genannten, besonders als Zeichner hervorragenden Männer.

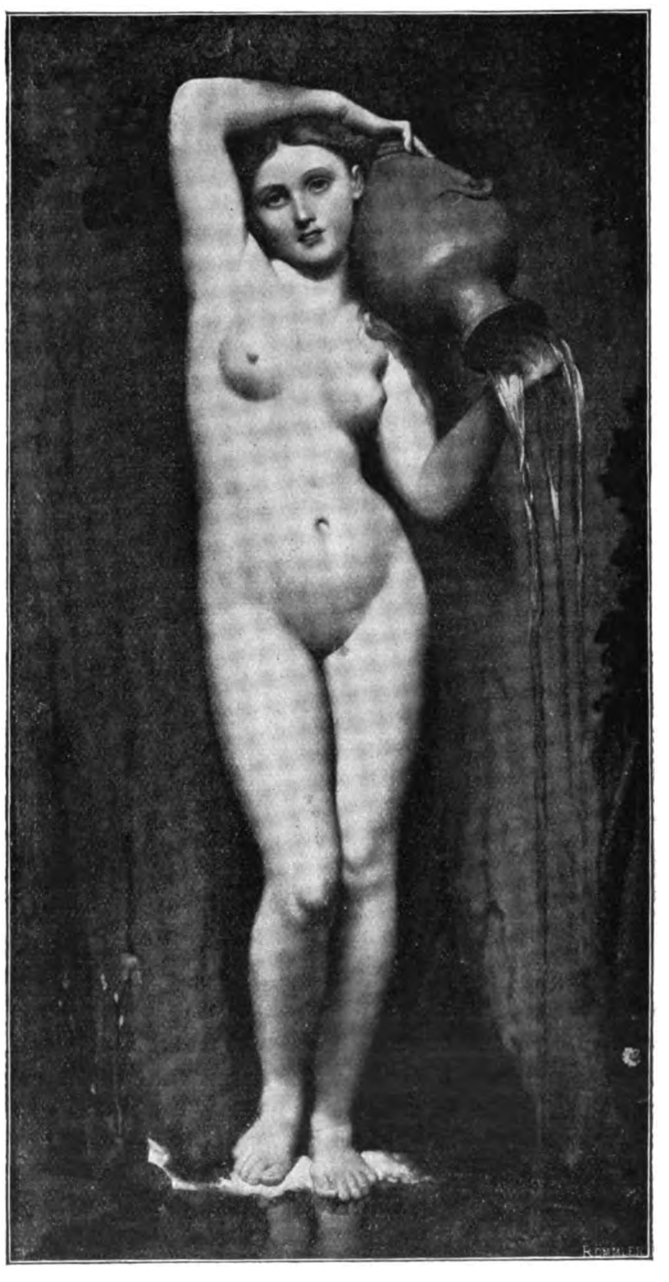


105. J. A. D. Ingres. Bildniszeichnung

6. Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung

Die Pariser Weltausstellung von 1855 bereitete den Kunstfreunden eine merkwürdige Überraschung. Einstimmig wurde von der Kritik wie von der öffentlichen Meinung als der größte Meister des Landes und des Zeitalters ein Künstler proklamiert, von dem bis dahin die Fremden und Laien sich nur eine dunkle Vorstellung gemacht und selbst die Einheimischen und viele Fachleute nur mit kühl gemessener Achtung gesprochen hatten. Ein Schüler Davids, ein Greis von fünfundsiebzig Jahren, Jean Auguste Dominique Ingres (1780 bis 1867), trug die Palme davon und feierte die höchsten Triumphe. Bis zu seinem zwölf Jahre später erfolgten Tode genoß er unbestritten die Ehren des ersten Malers von Frankreich. Kehrte die französische Kunst zu ihrem Ausgangspunkt zurück, war die mit so großem Pomp in Szene gesetzte Reform der Malerei durch die Romantiker zu den verlorenen Liebesmühen zu rechnen und kam wirklich Davids Schule wieder in Aufnahme? Von den zwei Lieblings-

sätzen Ingres' paßte wohl der eine: »Die Zeichenschule ist die einzig richtige Malerakademie«, zur Richtung Davids; der andere dagegen: »Chi sa copiare, sa fare«, offenbart eine starke Abweichung von den Lehren seines Meisters. Ingres war keineswegs ein starrer Anhänger der älteren klassischen Schule. Schon seine vorzügliche musikalische Begabung deutet darauf, daß seine Phantasie noch anderen als den streng plastischen Formenkreisen zugänglich war. Ihn zeichnete überhaupt eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für die verschiedenartigsten Gedankenwelten und mannigfachsten künstlerischen Reize aus, und ihn unterschied von David die feste Überzeugung, daß sich nicht die Kunst auf Kunst pfropfen lasse, der Maler nicht auf die statuarische Schönheit seiner Gestalten das ausschließliche Gewicht legen dürfe, vielmehr von dem Naturstudium ausgehen und dieses zur Grundlage nehmen müsse. Das Zeichnen — nahezu 1500 Blätter wurden in seinem Nachlaß gefunden — blieb allerdings seine Hauptstärke (Abb. 105), die lineare Schönheit betonte er in jeder Komposition; aber er war nicht blind für feinere und besondere Farbenwirkungen und stellte sie in einigen Werken offen in den Vordergrund. Dadurch war er zu einer vermittelnden Rolle in der Kunstentwicklung vortrefflich geschaffen und konnte, nachdem die schroffen Gegensätze bis zur Erschöpfung sich bekämpft hatten, mit seiner Richtung siegreich durchdringen.



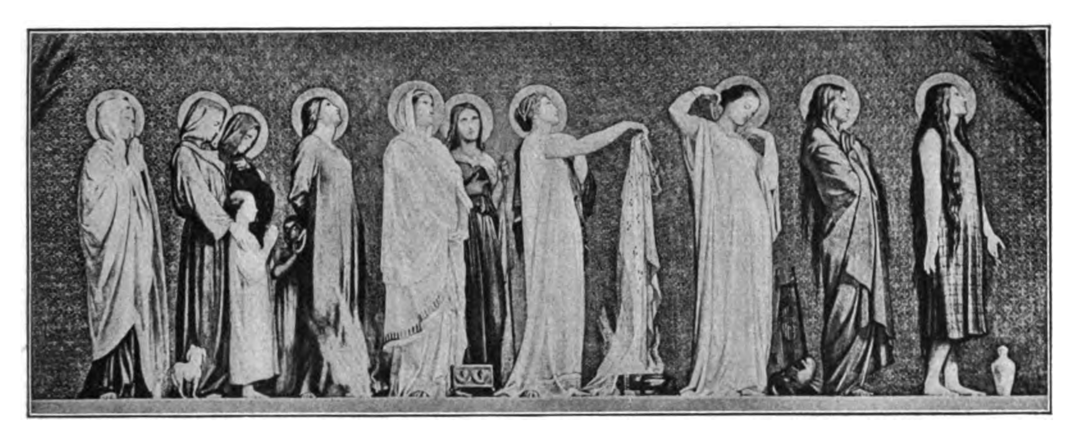
106. J. A. D. Ingres. Die Quelle. Paris, Louvre

Ingres wurde 1780 in Montauban geboren und zuerst von seinem Vater, der selbst die Kunst trieb, unterrichtet. Im Jahre 1796 kam er in Davids Atelier und lernte hier das gründliche, genaue Zeichnen, das ihm vor den Romantikern einen so großen Vorsprung gab und bei der Achtung der französischen Künstler vor einer korrekten, festen Zeichnung den



107. J. A. D. Ingres. Das Gelübde Ludwigs XIII.

Einfluß auf die jüngere Generation sicherte. Obschon er bereits 1801 den römischen Preis gewonnen hatte, trat er doch die Reise nach Rom der erschöpften Staatsmittel wegen erst nach fünf Jahren an. Wie eine Offenbarung erschienen ihm in Rom Raffaels Werke, die er eifrig studierte, auch kopierte, und deren Einfluß sich in seinen Werken wiederholt deutlich zeigt. Bereits in dieser ersten römischen Periode entwarf Ingres mehrere Kompositionen, an die er erst am Abend seines Lebens die letzte Hand legte, z. B. Venus Anadyomene und Ödipus vor der Sphinx. Dies Zurücklegen und Wiederaufnehmen älterer Kompositionen, die öftere Wiederholung eines Bildes (natürlich mit einzelnen Veränderungen) sind für die ruhig bedächtige, sich stets gleichbleibende Natur des Mannes charakteristisch. Denn auch das muß betont werden, daß Ingres schon frühzeitig die Vielseitigkeit seiner künstlerischen Natur offenbarte. Die mannigfachen Richtungen, die er einschlug, sind nicht als Entwicklungsstufen, die sich ablösen, aufzufassen; sie schwebten bereits in seinen jungen Jahren seiner Phantasie mit merkwürdiger Klarheit vor und hielten sich schon damals das Gleichgewicht. Beinahe für jeden Bilderkreis, den Ingres verkörperte, lassen sich aus früheren und späteren Jahren Beispiele nachweisen. Dem Kultus des Nackten huldigte er in der Venus Anadyomene, in der Odaliske, die sich von einer Sklavin mit Musik die Langeweile vertreiben läßt, und in der Quelle, der köstlichsten Schöpfung seines Greisenalters (1856, Abb. 106). Dies Bild überragt an Wohllaut der Linien, an zarter, trotz dem dünnen, lichten Farbenauftrag vollendeter Rundung des Körpers die älteren Bilder, aber der Grundton klingt doch schon in den Werken der Jugendperiode deutlich an. Porträts besitzen wir ebenfalls aus jedem Jahrzehnt seines Wirkens in großer Zahl und stets von gleicher Güte. Verriete es nicht die Tracht und bezeugten es nicht Urkunden, so würde man nimmermehr glauben, daß zwischen dem Bildnis der Madame Devauçay (1807 gemalt) und jenem der Madame d'Haussonville (1845) beinahe vier Jahrzehnte lagen. Die scheinbar nachlässige, in Wahrheit aber sorgfältig ausgesuchte Stellung, die Schönheit der Umrisse, die Feinheit der Modellierung fesseln in beiden Fällen den Beschauer mit gleicher Stärke. Eher könnte man bei den zahlreichen männlichen Porträts die ersten Jahre nach 1830 als einen Höhepunkt seiner Kunst auffassen. In diese Zeit fallen die berühmten Bildnisse Bertins und des Grafen Molé.



108. J. H. Flandrin. Heilige Büßerinnen. Aus dem Fries in St. Vincent de Paul

Ingres brachte einen großen Teil seines Lebens außerhalb der Heimat zu. Sein erster Aufenthalt in Italien (Rom und Florenz) währte beinahe zwei Jahrzehnte. Zum zweitenmal ging er (1834—1841) nach Rom, um dort die französische Akademie zu leiten. Die lange Abwesenheit von Paris hielt ihn von der unmittelbaren Teilnahme an den Kämpfen der verschiedenen Kunstparteien fern, sie entfremdeten ihn aber durchaus nicht dem geistigen Leben der Franzosen und den mannigfachen Wegen, welche die nationale Phantasie einschlug. Es gehört vielmehr zu den wichtigsten Zügen seiner Natur, daß er, die kommenden Bewegungen auf dem Kunstgebiet gleichsam vorahnend, stets, ehe noch eine neue Strömung in Frankreich sich Bahn brach, sie in einzelnen Werken abspiegelte.

In einer Zeit, in der die Koloristenschule in Frankreich sich noch gar nicht regte, lange bevor F. M. Granet (1775—1849) mit seinen Interieurdarstellungen alle Welt entzückte,



109. Leopold Robert. Rückkehr von der Pilgerfahrt zur Madonna dell' Arco

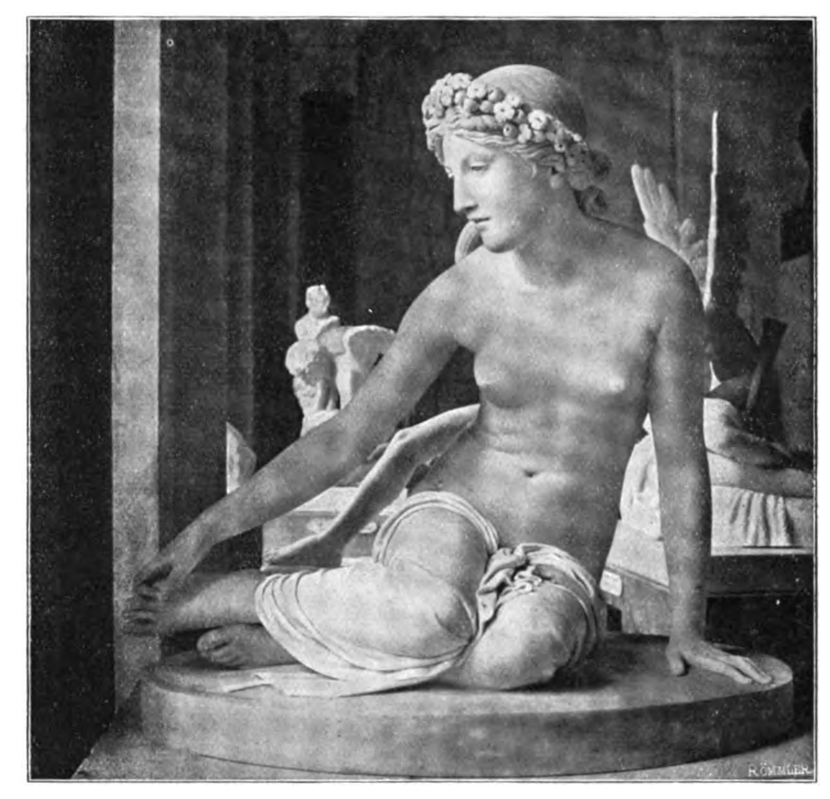


110. D. A. Chaudet. Amor und der Schmetterling

schuf Ingres das Bild: Päpstlicher Gottesdienst in der Sixtinischen Kapelle (1814), dessen Wirkung ausschließlich auf dem reizenden Farbenspiel beruht. In der Wiedergabe genremäßiger Szenen aus der französischen Geschichte, in der Schilderung historischer Anekdoten schritt er den übrigen Künstlern weit voran. Schon 1814 malte er den spanischen Gesandten Don Pedro di Toledo, der in der Louvre-Galerie das glorreiche Schwert Heinrichs IV. küßt, einige Jahre später Heinrich IV., wie er vom spanischen Gesandten überrascht wird, während er mit seinen Kindern spielt, und das farbenreiche Bild, in dem Philipp V. dem Marschall Berwick das Goldene Vlies überreicht. Den Romantikern eilte Ingres mit seiner Francesca da Rimini (1819) voran und bewies damit, daß er gerade so gut wie sie ätherische Gestalten zeichnen und der Empfindung die volle Naturwahrheit opfern könne. Noch war das orientalische Stoffgebiet nicht entdeckt, als Ingres die ruhende Odaliske malte. So offenbart er sich als ein wahrer Pfadfinder der französischen Kunst. Und dieser Biegsamkeit der Phantasie, dem hochentwickelten Feingefühl für alle Regungen des Kunstlebens dankt es Ingres, daß seine Wirksamkeit so viele Schulen überdauerte, seine Werke niemals veralteten — daß sie heute, fast zwei Menschenalter nach seinem Tode, ein jüngeres Geschlecht mit neuer Kraft entzücken.

Blieb Ingres, auch wenn er in Italien weilte, im Geist mit der französischen Kunst verbunden, so übte doch die Abwesenheit von dem großen Sammelplatz der Künstler und Kunstfreunde auf seine persönliche Stellung üblen Einfluß. Er entschloß sich daher 1824 zur Rückkehr und brachte ein großes, für seine Vaterstadt bestimmtes Altargemälde, das Gelübde Ludwigs XIII. (Abb. 107) mit, das bei seiner Ausstellung im »Salon« den Künstler über beide sich damals leidenschaftlich bekämpfende Parteien erhob und die Romantiker zu noch feurigerem Lobe hinriß als die Klassiker. Von gleicher Bedeutung wie dies Bild ist das zehn Jahre später vollendete Martyrium des heiligen Symphorian. Wie im Triumph schreitet der Heilige mit ausgebreiteten Armen und erhobenem Haupt dem Tode entgegen. Auf den Gegensatz zwischen dem begeisterten Heiligen und den trotzigen, muskelstarken Liktoren hat Ingres die Wirkung der Szene gebaut. Die einst ebenso berühmte »Apotheose Homers« kann nicht die gleiche Bedeutung beanspruchen wie diese Werke.

Ingres übte auf das jüngere Künstlergeschlecht einen starken Einfluß. Weder Delaroche noch Delacroix haben eine Schule begründet; zahlreiche Schüler sammelten sich dagegen



111. François Bosio. Die Nymphe Salmacis

um den Vertreter des Idealismus. Sowohl der Kultus des Nackten, der in der späteren französischen Malerei so sehr vorherrschte, wie die sogenannte archäologische Manier, also das antike Sittenbild, die Verherrlichung des griechischen und römischen Privatlebens, müssen auf Ingres zurückgeführt werden. Seine Stratonike (1839), die Schilderung der Szene, wie der kranke syrische Königssohn unwillkürlich seine Liebe zu seiner Stiefmutter kundgibt, bildet das Anfangsglied einer großen Reihe ähnlicher Darstellungen.

Auch Künstler, die nicht unmittelbar zu Ingres' Schülern gehörten, danken ihm zahlreiche Anregungen. Am stärksten äußerte sich sein Einfluß auf dem Gebiet der religiösen Malerei. Unmittelbar aus seiner Schule ging Jean Hippolyte Flandrin (1809—1864) hervor, eine der liebenswürdigsten Persönlichkeiten und zugleich einer der besten Meister der französischen Künstlerschar. Im Kreise der monumentalen Kirchenmalerei macht ihm in Frankreich niemand den ersten Rang streitig, so zahlreiche und tüchtige Künstler — ungleich tüchtiger als im Durchschnitt die religiösen Maler Deutschlands — sich auch auf diesem Felde erprobt haben. Als Sieger im Wettstreit um den großen Künstlerpreis kam Flandrin 1832 nach Italien, wo er, den Lehren seines Meisters getreu, die Cinquecentisten, dann aber auch die ältere christliche Kunst studierte. Daß er dabei das Zeichnen und Malen nach der Natur nicht vernachlässigte, ist bei einem Schüler Ingres' selbstverständlich. Sein erstes monumentales Werk schuf er 1841 für die Kirche St. Severin in Paris. Bedeutender sind die Fresken, die er im Chor der alten Kirche St. Germain des Prés malte, besonders der Einzug Christi in Jerusalem und der Weg nach Golgatha. In einfachen großen Zügen schilderte er den Kern der Handlung und verstärkte dadurch ihren Eindruck. Nur auf solche Weise, glaubte er mit Recht, könne der ideale Charakter der religiösen Malerei erhalten werden. Flandrins höchste Leistung aber blieb der Doppelfries in St. Vincent de Paul (Abb. 108). Die Kirche war von Hittorff nach dem Muster einer altchristlichen Basilika gebaut worden. Der Gedanke lag nahe, auch bei ihrer malerischen Ausschmückung auf ein altchristliches Vorbild zurückzugehen. In der Tat empfing Flandrin die äußere Anregung zu



112. Fr. Rude. Ludwig XIII.
Dampierre

seinem Werke von den Mosaiken in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Gleichwohl bleibt das Werk seine persönliche Schöpfung; bei aller gemessenen Ruhe des Ausdrucks und der Bewegung durchzuckt doch alle Gestalten eine tiefere innere Bewegung und warme Empfindung. Über den beiden Säulenreihen, die das Mittelschiff tragen, ziehen die Scharen der Heiligen, rechts die Männer, links die Frauen, in heiliger Andacht dem Altar zu. Die Bilderreihen nehmen in der Architektur der Kirche die Stellung eines Frieses ein. Den Charakter eines Frieses hat ihnen auch der Künstler gewahrt, dabei aber Bedacht darauf genommen, durch die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, durch die Kontraste der Gruppen die plastische Strenge, die leicht bei einer Frieskomposition bestimmend wirkt, zu mildern.

Ingres war nicht der einzige Schüler Davids, der trotz dem Banne, der auf des Meisters Kunstweise lastete, eine tonangebende Rolle spielte. Man muß eben bei David die künstlerische Tätigkeit und die Lehrwirksamkeit auseinanderhalten. Sein Schaffen verlor nach dem Siege der Romantiker seine Bedeutung; dagegen ruhte seine Lehrmethode auf so gesunder Grundlage, daß sie sich fruchtbar erwies und große Erfolge sicherte, auch wenn die Schüler eine andere Bahn einschlugen. Man kann sich kaum einen schrofferen Gegensatz denken als den zwischen Davids und Leopold Roberts Werken. Dort herrschen die berühmten Helden des Altertums, hier werden uns namenlose Figuren des modernen italienischen Volkslebens vorgeführt; dort ist die Absicht auf plastische Wirkung der einzelnen Gestalten gerichtet, hier wird auch auf die malerische Stimmung großes Gewicht gelegt. Und dennoch dankt Leopold Robert (1794—1835) seine Erfolge zu nicht geringem Teile der Davidschen Schule. Robert war in der Schweiz (Chaux-de-Fonds) geboren, ging aber wie so viele Künstler der Westschweiz nach Paris, um hier seine Facherziehung zu vollenden. Im Jahre 1818 wanderte er nach Rom und blieb bis zu seinem vorzeitigen Ende (er gab sich selbst in Venedig den Tod) fast ausschließlich in Italien. Die Briganten, die damals die Phantasie der Maler und Musiker erfüllten, regten auch ihn zu zahlreichen Schilderungen an. Aber je länger Robert in Italien weilte, desto tiefer wurde er von der Schönheit des Naturvolkes ergriffen und von der Überzeugung durchdrungen, daß sich gerade in einfachen Volksszenen die historische Größe der Nation, der wunderbar reiche Charakter des Landes widerspiegle. Die Heimkehr der Wallfahrer von dem Feste der Madonna dell' Arco führt uns in den Frühling und nach Neapel (Abb. 109), die Ankunft römischer Schnitter in den Pontinischen Sümpfen versetzt uns in den Sommer, die Ausfahrt der Fischer von Chioggia in den Winter und nach Venedig. Nicht der besonderen malerischen Kunst danken die Bilder ihre große Anziehungskraft. Einzelne Figuren heben sich silhouettenartig vom Hintergrunde ab, die Farbenkontraste stehen unmittelbar nebeneinander, die Lokaltöne erscheinen nicht wirksam gebunden. Aber die wohlabgewogene Komposition der Gruppen, die sichere Zeichnung der

Gestalten, deren Haltung und Bewegung die Zeitgenossen an die Formen des klassischen Altertums erinnerten, ließen diese Mängel vergessen. Der Maler, der sich nach Robert am meisten in das italienische Volksleben vertieft hat, Ernest Hébert (1817—1908), bildete den schwermütigen Ton seiner Schilderung bis zum Krankhaften aus. Daß er dabei im Vergleich mit Robert die Volkstypen unbefangener auswählt, der unmittelbaren Wirklichkeit näher tritt, erscheint nicht als bloßer Zufall oder Eigentümlichkeit nur des einen Künstlers. Die französische Malerei tat überhaupt den gleichen Schritt. Sie ließ, durch das Vorbild Ingres' angefeuert, einem idealen Zug in ihren Schöpfungen willig Raum, mischte ihm aber stärkere sinnliche Reize bei und verschmähte realistische Elemente nicht, um die Darstellungen wirkungsvoller zu gestalten.



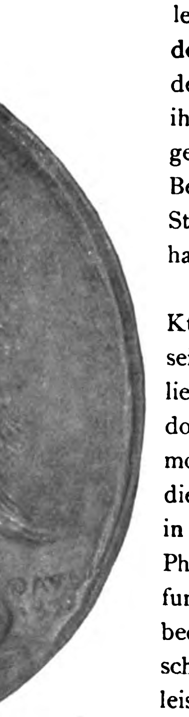
113. Fr. Rude. Auszug der Freiwilligen 1792 (genannt »Die Marseillaise«). Paris, Arc d'Etoile

Der Kampf zwischen Romantikern und Klassikern war im Kreise der Malerei jahrelang mit gewaltiger Leidenschaft geführt worden. Auf dem Gebiete der Plastik vollziehen sich die künstlerischen Wandlungen ungleich friedlicher. Die französische Skulptur hatte sich vor der Revolution, wie Jean Antoine Houdons (1741—1828) prächtige Porträtbüsten zeigen, lange nicht so weit von der Natur und Wahrheit entfernt wie die Malerei, daher keine so heftige Reaktion hervorgerufen. Auch hier war dann seit dem Schluß des achtzehnten Jahrhunderts die klassische Auffassung zur Herrschaft gelangt, das Studium der Antike aber niemals so ausschließlich wie in der Schule Davids zur Richtschnur genommen worden. Die nicht geringe technische Begabung der meisten französischen Bildhauer lockte zu stärkerer Betonung der äußeren sinnlichen Wirkung, die zahlreichen Porträtaufgaben führten das Auge immer wieder zur Natur zurück. Unter den älteren Vertretern des Klassizismus ragen insbesondere Denis Antoine Chaudet (1763—1810), François Bosio (1769—1845), Jean Pierre Cortot (1787—1843) und Philippe Henri Lemaire (1798—1880) hervor. Sie fanden bei den monumentalen Bauten, die in der napoleonischen Zeit und in der Restaurationsperiode errichtet wurden, eine umfassende Beschäftigung. In der Chapelle expiatoire (an der Stelle, wo angeblich Ludwig XVI. und Marie Antoinette begraben wurden) waren Bosio und Cortot tätig. Chaudet schuf für das Pantheon das große Relief des sterbenden Kriegers. Lemaire schilderte im Giebelfeld der Madeleine das Jüngste Gericht. Mehr zierlich-gefällig als schön, an Canova eher erinnernd als an Thorwaldsen, sind die mythologischen Darstellungen, die aus diesem Kreise stammen, wie Chaudets Amor, der mit einem Schmetterling spielt (Abb. 110), und Bosios Nymphe Salmacis (Abb. 111). Eine Zeitlang fand der aus Genf stammende James Pradier (1792—1852) mit seinen sinnlich reizenden, aber durch-



114. P. J. David d'Angers Standbild Corneilles. Rouen

aus seelenlosen weiblichen Gestalten, die er Psyche, Venus usw. nannte, großen Beifall. Zur Zeit der Julidynastie zählte Pradier zu den angesehensten Künstlern Frankreichs, zu den gesuchtesten Lehrern. In der Tat gingen aus seiner Werkstatt, da er die technische Seite seiner Kunst vortrefflich verstand, viele tüchtige Bildhauer hervor, seine Werke selbst können sich keiner dauernden Lebenskraft rühmen. Es war ein glücklicher Griff und zugleich die einzige Rettung aus der pseudo-klassischen Manier, als François Rude (1784—1855) und Francisque Duret (1804—1865) aus dem einfachen Volksleben ihre Motive holten und ebenso wie Leopold Robert die unverfälschten Nationaltypen Italiens verherrlichten. Sie brachten die Genreskulptur in die Höhe, die seitdem in Frankreich zahlreiche Bildhauer mit großem Erfolg betrieben. Duret kam aus Bosios und Guérins Schule, errang schon mit achtzehn Jahren den ersten Preis und hielt sich (seit 1824) längere Zeit in Italien auf. Mit dem Neapolitanischen Tarantellatänzer (1833), dem 1839 der »Improvisator« folgte, trat er in die erste Reihe der französischen Plastiker. Das lebendige mimische Spiel, der sprechende Ausdruck, den alle Gliedmaßen in ihrer Bewegung kundgeben, erregte allgemeine Bewunderung. Mimische Studien gehörten überhaupt zu den Lieblingsbeschäftigungen des Künstlers. Duret führte seine Arbeiten mit Vorliebe in Bronzeguß aus, doch hat er auch in Marmor (Viktorien im Louvre, die Statue Chateaubriands in Versailles, Rachel als Phädra, seine letzte Schöpfung, im Théâtre français) bedeutende Werke geschaffen. In ähnlichem Geleise bewegte sich Rude in seinem Neapolitanischen Fischer, der mit einer Schildkröte spielt (1833).



115. P. J. David d'Angers. Bonaparte



116. Antoine Louis Barye. Theseus und der Kentaur

Auch hier ist die Bewegung ganz treu der Natur abgelauscht und das glückliche Dasein eines bedürfnislosen, selbstzufriedenen Menschen treffend geschildert. Für die Wiedergabe leidenschaftlicher, heftig bewegter Szenen, wie in seinem Relief »Auszug der Freiwilligen 1792« am Triumphbogen zu Paris (Abb. 113) wußte Rude sein Temperament durch eine glückliche Begabung für schöne Geschlossenheit der Komposition zu bändigen. In der silbergegossenen Statue, die Ludwig XIII. als Knaben darstellt (Abb. 112), hat er zugleich eine der gelungensten historischen Kostümfiguren geschaffen. Die Verkörperung kraftvoll bewegter, beinahe dramatisch agierender Persönlichkeiten gelang einem anderen Künstler besser: der Spartakus des Denis Foyatier (1793—1863), zweimal, in Bronze und in Marmor, ausgeführt, gibt das Bild des finsteren, Verderben sinnenden Verschwörers in lebendiger Weise wieder. Wie so häufig bei modernen Künstlern, gelang Foyatier ein so glücklicher Wurf niemals wieder. Dem Spartakus kommt noch die Statue des Cincinnatus (gleichfalls im Tuileriengarten aufgestellt) ziemlich nahe; dagegen hatte der Versuch, den archaischen Stil neu zu beleben, in dem Reiterstandbild der Jeanne d'Arc in Orleans einen schlechten Erfolg.

Von der Schultradition, die in Frankreich mächtiger als in irgendeinem anderen Lande herrscht, fühlte sich verhältnismäßig noch am wenigsten Pierre Jean David (1788—1856), in Angers geboren und nach seinem Geburtsort gewöhnlich David d'Angers genannt, bedrückt. Ihn zeichnete überhaupt ein selbständiger, energischer Charakter aus. Die Unabhängigkeit seines Wesens erleichterte ihm die Befreiung von den Schulfesseln, machte ihn für die frische, naturwahre Auffassung der menschlichen Gestalt empfänglicher. Die Grenze für lebensvolle Darstellung zeigt sich in seinen Werken weit hinausgerückt, das Maß des Aus-

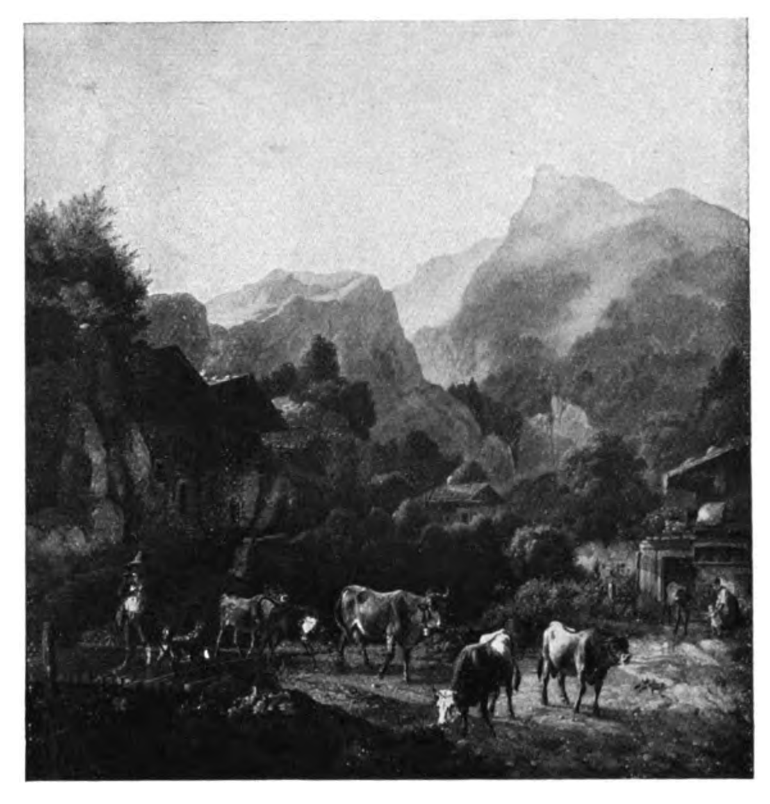


117. Antoine Louis Barye. Dromedar

drucks und der Bewegung nicht durch die hergebrachten Stilgesetze beengt. Diese Unabhängigkeit trug aber auch die Schuld, daß die Erkenntnis seiner Bedeutung sich nur allmählich Bahn brach, daß weitere Kreise, die zunächst nur Modekünstlern huldigten, an ihm lange Zeit gleichgültig vorübergingen. Am meisten bekannt wurde David durch die zahlreichen Porträtbüsten und Reliefs berühmter Zeitgenossen (Abb. 115). Doch hat er auch bedeutende monumentale Werke, z. B. die Statue Jeffersons in Washington, das Standbild Corneilles in Rouen (Abb. 114), das Gutenbergdenkmal in Straßburg geschaffen. Besonderes Interesse erregen seine Grabdenkmäler. Von den abgegriffenen allegorischen Darstellungen sieht er regelmäßig ab und läßt an ihre Stelle gern aus dem Leben geschöpfte sinnige Vorgänge, anschauliche Handlungen treten. Ein junges nacktes Mädchen hat sich auf einen Grabstein niedergelassen und buchstabiert wie zum Spiel den Namen des Verstorbenen. Das ist der Schmuck des Denkmals, das David zu Ehren des griechischen Freiheitskämpfers Markos Botzaris schuf. Auf dem Monument des Generals Bonchamp stellte er den Vendéerführer dar, wie er, zu Tode verwundet, noch die letzte Kraft benutzt, um seinen Scharen Schonung der Gefangenen zu befehlen. Die selbständige, auf Wahrheit und ungebundene Kraft des Ausdrucks hinzielende Art des Meisters bekunden noch zwei andere berühmte Werke: die Marmorstatue des »letzten Griechen« Philopömen, der mit starker Hand den Pfeil aus der Schenkelwunde herauszieht (im Louvre), und das mächtige Relief im Giebelfeld des Pantheon. Das Vaterland, eine in antikem Stil gehaltene Gestalt, von der Freiheit und der Geschichte begleitet, reicht den großen Männern des modernen Frankreich (unter ihnen werden Malesherbes, Mirabeau, Voltaire, Rousseau, Cuvier, Laplace, Bonaparte, der Tambour von Marengo erkennbar) Lorbeerkränze.

David d'Angers wurde durch seine persönliche Natur der realistischen Auffassung zugeführt. Bei einem anderen Bildhauer, dem berühmten Tierbildner Antoine-Louis Barye (1795—1875), brachte die Natur der dargestellten Gegenstände diese Annäherung zuwege. Barye hatte als Knabe eine Handwerkererziehung empfangen; erst mit einundzwanzig Jahren trat er in Bosios Werkstatt ein, wo freilich sein eigentümliches Talent geringe Nahrung erhielt. Darstellungen der Tiere bildeten die schwächste Seite der klassischen Schule. Überhaupt fand Barye in der offiziellen akademischen Welt zeitlebens nur wenig Anerkennung und wurde dadurch auf die fruchtbare Verbindung mit dem Kunsthandwerk hingewiesen, dessen beste Stütze und glorreichster Vertreter er werden sollte. Weltberühmt sind die Pariser Bronzen, zu denen Barye die Modelle lieferte (Abb. 117). Damit war sein Wirkungskreis noch lange nicht erschöpft. Außer zahlreichen Tierbildern von monumentaler Größe (der Tiger und

das Krokodil, der Löwe im Kampfe mit der Schlange, der Jaguar) schuf er auch größere Gruppen, unter denen Theseus im Kampfe mit dem Kentauren (Abb. 116) durch die Kühnheit der Stellungen und die lebendige Wahrheit der Bewegungen hervorragt. Daß selbst Barye sich mit der Modellierung einer Gruppe der drei Grazien versuchte und in seiner Reiterstatue Napoleons in Ajaccio zum antiken Kostüm griff, zeigt, daß in der französischen Plastik der Naturalismus von der klassischen Richtung keineswegs durch eine unübersteigliche Scheidewand getrennt war. Auf eine Mischung des Naturwahren mit einzelnen der klassischen Tradition entlehnten Zügen hat es in der Tat die französische Skulptur auch in ihrer späteren Entwicklung vielfach abgesehen.



118. Heinrich Bürkel. Morgen in einem Tiroler Dorfe. Leipzig, Museum

7. Der Ausgang der klassischen und romantischen Richtung in Deutschland

Der deutschen Kunst blieben sowenig wie der französischen innere Kämpfe und schwere Krisen erspart. Ihre Entwicklung folgte keineswegs einer geraden Linie. Der Aufschwung, den sie seit der Berufung Cornelius' nach München und seit der Ausbreitung der Düsseldorfer Schule gewonnen hatte, erfuhr bald eine gewaltsame Unterbrechung. Zu Anfang der vierziger Jahre boten die deutschen Kunstzustände ein verschwommenes und uneinheitliches Bild. Cornelius' Weggang von München wurde hier doch tiefer empfunden, als die Gegner und Tadler des Meisters es erwartet hatten. Die Künstlerschaft entbehrte des angesehenen Hauptes; ihr war wohl bewußt, daß die von Cornelius eingeschlagene Richtung von nun an nicht weiter gepflegt werden könne; sie erkannte aber nicht klar, welchen neuen Weg sie einschlagen solle. In Berlin hatte sich Cornelius noch keinen Wirkungskreis erworben. Die heftigen Anfechtungen, die er dort anfangs erfuhr, machten sogar eine erfolgreiche große Tätigkeit ganz unwahrscheinlich. Die friedlich-gemütlichen Verhältnisse, die das Leben der Düsseldorfer Kolonie so fröhlich gestaltet hatten, bestanden gleichfalls nicht mehr. Die einzelnen Gruppen sonderten sich schärfer ab, zu den inneren künstlerischen Gegensätzen traten



119. Ed. de Bièfve. Kompromiß des niederländischen Adels. Brüssel, Modernes Museum

vielfach noch konfessionelle Reibungen hinzu. Wohl erweiterte sich die Stoffwelt, insbesondere auf dem Gebiet der Genre- und Landschaftsmalerei. Einzelne Maler suchten das Interesse an ihren Bildern dadurch zuzuspitzen, daß sie auf politische Ereignisse, auf die Strömungen in der öffentlichen Meinung unmittelbar Bezug nahmen. Mit dem größten Erfolge tat dieses Karl Hübner (1814—1879) in Düsseldorf, der in seinen »Schlesischen Webern«, in seinem »Jagdrecht« geradezu soziale Probleme behandelte. Der große Erfolg des englischen Malers David Wilkie, dessen Werke durch den Kupferstich auf dem Kontinent weite Verbreitung gefunden hatten, lockte auch deutsche Maler, den Darstellungskreis der Genrebilder zu erweitern, Volkssitten von allgemeiner Geltung in ihnen wiederzuspiegeln, kleine Familiendramen zu erzählen. In jedem Jahre pilgerten nach guter alter Sitte besonders Münchner Künstler nach Italien. Ihre Ziele waren aber nicht mehr dieselben, die ihre Vorgänger, die Klassiker und Romantiker, zur Romfahrt bewogen hatten. Sie studierten jetzt mit scharfem Auge Land und Leute, entdeckten nun, gerade wie die französischen Maler seit Vernet, Schnetz und Robert, die malerischen Kostüme und die mannigfachen poetischen Züge im Leben und Gebaren der unteren Volksklassen. Das italienische Genrebild kam auf. Bald wurden einzelne Volkstypen idealisiert, freilich oft nur schön geputzte Modelle in eleganter koketter Haltung glatt gemalt (Aug. Riedel, Leop. Pollak und andere), bald das sorgfältig beobachtete Naturleben der Italiener, ihr ländliches Treiben uns vorgeführt. Unter den Künstlern, die das italienische Genrebild zuerst bei uns einbürgerten, muß neben Theodor Weller aus Mannheim (1812—1880) Heinrich Bürkel in München (1802—1869) hervorgehoben werden, der nicht nur wegen seiner Fruchtbarkeit, sondern wegen der scharfen und sicheren Charakteristik der auch aus Bayern und Tirol geholten Figuren Erwähnung verdient (Abb. 118). Die Genre- und Landschaftsmalerei, wenn sie auch sichtlich reicher Blüte entgegenreifte, befriedigte aber nicht vollständig das Kunstinteresse der Zeitgenossen. Die



120. Gustav Wappers. Episode aus dem belgischen Aufstande von 1830. Brüssel, Modernes Museum

Historienmalerei schwebte ihnen als höchstes Ideal vor. Sie meinten damit nicht mehr die monumentale Malerei, deren Stil wesentlich von architektonischen Gesetzen bedingt wird, sondern dachten an farbenreiche, natürlich und lebendig aufgefaßte Einzelschilderungen voll dramatischer Effekte und unmittelbar packender Wahrheit. Leider fehlten vollständig die Mittel, dies Ideal zu erreichen. Die in Deutschland herrschende Künstlererziehung führte das technische Können nicht über einen mäßigen Grad hinaus, öffnete nicht den Blick auch für die feineren Einzelheiten des äußeren Erscheinungslebens. Es wurden meistens nur gefärbte Kartons geschaffen. Und dennoch war das Gefühl allgemein, daß gerade bei historischen Einzelschilderungen ein wirkungsvolles Kolorit zur Belebung der Szene wesentlich beitrage. In dieser allgemeinen Ratlosigkeit erschienen zwei große belgische Gemälde: die »Abdankung Karls V.« von Louis Gallait (1810—1887) und der »Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition« (Abb. 119) von Edouard de Biëfve (1809—1882), die 1842 eine Rundfahrt durch alle größeren deutschen Städte machten, wie eine lichte Offenbarung.

Bis dahin war die belgische Kunst wenig bekannt und beachtet gewesen. Man wußte im allgemeinen, daß auch in Brüssel und Antwerpen der französische Einfluß und die akademische Auffassung lange Zeit vorgeherrscht hatten, daß aber bei einzelnen Künstlern die Erinnerung an die großen heimischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts nicht ganz verwischt war. Ähnlich wie die Zerstörung der alten Kölnischen Kunstdenkmäler in den Brüdern Boisserée die Begeisterung für die deutsche Architektur und Malerei der Vorzeit geweckt hatte, so war auch der ehrwürdige Guillaume-Jacques Herreyns (1743—1827) durch den Anblick des vandalischen Treibens der belgischen Revolutionsmänner auf den Wert und die Schönheit der alten einheimischen Malerwerke aufmerksam geworden. Als Maler unbedeutend, wurde Herreyns als Ratgeber des jüngeren Künstlergeschlechts desto einflußreicher. Er hörte nicht



121. Wilhelm Kaulbach. Illustration zu Goethes Reineke Fuchs

auf, die heranwachsende Generation zum Studium der alten Niederländer aufzumuntern. In den Brüsseler Ausstellungen der dreißiger Jahre bewunderte man die Bilder eines jungen Malers, Gustav Wappers (1803—1874), die nicht allein im Gegenstande gern auf die heroische Geschichte der Heimat zurückgingen, sondern auch in der Farbenstimmung, in der ungebundenen Leidenschaft der Bewegungen das Vorbild Rubens' verrieten, auch dann, wenn Wappers sein Thema den Ereignissen der Gegenwart entnahm (Abb. 120). Seitdem wurde die Rückkehr zur altheimischen, durch Farbenpracht und frische, reiche Lebendigkeit der Auffassung wirksamen Kunstweise das Feldgeschrei der jüngeren Talente. Die Früchte dieses Umschwungs erblickte man in Gallaits und Biéfves Werken.

Die geschilderten Vorgänge sind an sich nicht ergreifender Natur. Dort nimmt ein älterer Mann von einer großen Versammlung edler Herren und Frauen Abschied, hier drängen sich viele Menschen zum Unterschreiben eines Papiers an einen Tisch heran. Doch hat der Gegenstand wenigstens das Gute, daß er im Betrachter eine mächtige Gedankenreihe zwanglos anregt, ihm die glorreichen Kämpfe der Niederländer gegen ihre Unterdrücker mittelbar in das Gedächtnis zurückruft. Denn die von den Malern behandelten Ereignisse gehören zur Vorgeschichte des niederländischen Freiheitskrieges. Viel Zeit zum Nachdenken und Erwägen ließen übrigens die beiden Bilder dem Beschauer nicht. Überwältigend schien der Eindruck der Farbenzusammenstellung, der frisch lebendigen Darstellung auf den solcher Dinge ungewohnten deutschen Kunstfreund, und so verbreitete sich der Glaube, daß man in Belgien (und in Paris) am besten malen lerne. Ehe die Früchte der veränderten Künstlererziehung reiften, vergingen natürlich noch viele Jahre. Immerhin empfing die Historienmalerei einen neuen kräftigen Antrieb. In gleichem Maße begann das Verständnis und die Wertschätzung des klassischen Stils zu sinken. Es bedurfte übrigens kaum dieses Angriffs vom fremden Lager aus. Im eigenen Schoße der alten Schule erstand der überlieferten klassischen Richtung der stärkste Gegner. Wilhelm Kaulbach (1805—1874), den viele als den natürlichen



122. Wilhelm Kaulbach. Werther und Lotte

Erben des Cornelius angesehen hatten, war es beschieden, Zwiespalt in den befreundeten Kreis zu werfen und seine Zersetzung zu bewirken.

Kaulbach (in Arolsen geboren) kam als siebzehnjähriger Jüngling nach Düsseldorf, kurz nachdem Cornelius die Leitung der Akademie übernommen hatte. Er folgte seinem Meister nach München und nahm Teil an einzelnen monumentalen Arbeiten, die auf Anregung von Cornelius hier begonnen wurden. Stärker als in diesen Werken trat seine eigentümliche Richtung in einzelnen Zeichnungen hervor, dem »Narrenhause« und dem »Verbrecher aus verlorener Ehre«, Schilderungen von schneidender Schärfe der Auffassung und sensationeller Wirkung. Mit der Hunnenschlacht (1834—1837) gewann er zuerst größeres Ansehen und weitreichenden Ruhm. Ein Zufall hatte ihn mit der alten Sage bekannt gemacht, daß nach der furchtbaren Schlacht auf den katalaunischen Feldern die Geister der erschlagenen Römer und Hunnen sich erhoben und nachts in den Lüften den Kampf fortsetzten. Auf den Wunsch des Besitzers des Bildes, des Grafen Raczynski, blieb es im Zustande der braunen Untermalung, wodurch die beabsichtigte Wirkung des Gespensterhaften besser erreicht wurde als in der späteren farbigen Wiederholung im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin. Noch höher stieg Kaulbachs Ruhm, als er beinahe gleichzeitig die Illustrationen zu Reineke Fuchs (Abb. 121) herausgab und das große Ölbild der »Zerstörung Jerusalems« vollendete. Den Humor des uralten Gedichts würde man freilich in den Illustrationen vergeblich suchen. Reich sind sie dagegen an durchsichtiger Satire, an witzigen Anspielungen und geistreichen Einfällen. Gerade daß die Tierwelt nur als Karikatur der Menschheit aufgefaßt wird, fesselte die unter Mißbildungen des Staates und der Kirche leidenden Zeitgenossen und ließ sie die spröden, nüchternen Formen der Zeichnung vergessen. Ebenso gewannen Kaulbachs illustrative Zeichnungen zu Werken der klassischen deutschen Dichtkunst eine außerordentliche Verbreitung und Volkstümlichkeit (Abb. 122). In der Zerstörung Jerusalems nahmen die bewundernden Betrachter den symbolischen Apparat — die Propheten und Engel — mit in den Kauf, wie es der Maler selbst zu tun schien, und erfreuten sich um so mehr an den reichen Gruppen des Vordergrundes, die durch schroffe, dicht nebeneinander gestellte Gegensätze drastisch wirkten und durch die lebendige Charakteristik einzelner Gestalten, den sinnlichen Reiz anderer Figuren und einen damals ungewohnten Farbenglanz das Auge bestachen. Kaulbach hatte in den Augen seiner Bewunderer die schwere Aufgabe gelöst, zwei bisher schroff sich bekämpfende Anschauungen zu versöhnen. Wer Gedankentiefe und inhaltlichen Reichtum der Komposition hochschätzte, glaubte hier ebenso Befriedigung zu finden wie der Freund eines kräftigeren Realismus und einer gefälligeren, mehr malerischen Durchführung des Gegenstandes. Daß eine äußerliche Verbindung der beiden Richtungen, das



123. Wilhelm Kaulbach. Das Zeitalter der Reformation. Berlin, Neues Museum

bloße Nebeneinander allegorischer Gestalten und individuell gefaßter Figuren die wahre Lösung des Problems nicht bedeute, wurde erst dann erkannt, als Kaulbach dieselbe Manier in einem zusammenhängenden Zyklus von Wandgemälden (im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin) zur Anwendung brachte. In diesem Hauptwerk seines Lebens (1847—1866) führte er uns die weltgeschichtlichen Ereignisse, die kulturbestimmenden Momente der menschlichen Vergangenheit in geschlossener Reihe vor Augen. Er nahm die beiden bereits früher geschaffenen Kompositionen der Hunnenschlacht (Völkerwanderung) und Zerstörung Jerusalems (die Anfänge des Christentums) mit in den Kreis auf und fügte ihnen noch den Turmbau zu Babel (Völkerscheidung), die Blüte Griechenlands, die Kreuzfahrer vor Jerusalem und das Reformationsbild (Abb. 123) hinzu. Die geistreiche Verknüpfung alter Sagen mit moderner Bildung wurde allgemein bewundert. Auf die Länge aber, wenn man öfters an der Bilderreihe vorüberschritt und die einzelnen Darstellungen verglich, konnten die künstlerischen Schwächen nicht verborgen bleiben. Kaulbach wiederholt das früher gefundene Kompositionsschema, schließt überall die Gruppen zu einem Ring zusammen, dessen innerer Raum leer bleibt, dessen Umfang mit einem Kreise oder einer Ellipse umzogen werden kann. Er gebietet ferner nur über eine dürftige Reihe von Formentypen. Sieht man von den einzelnen Charakterchargen ab, so stößt man überall auf dieselben Köpfe und Leiber und die gleichen Gewandmotive. Die Armut seines Formensinns macht sich namentlich in dem Friese geltend, der sich über den Hauptbildern hinzieht und die Weltgeschichte als Kinderspiel schildert. Die witzige Erklärung der Friesbilder ist unterhaltender und genußreicher als ihre einfache Betrachtung.

Doch gerade das Hinüberspielen der reinen künstlerischen Wirkung in das Geistreiche, Pikante, Polemische, die Durchflechtung seiner Bilder mit Anspielungen, die der modernen libe-

ralen Bildung entlehnt waren, mußten Kaulbach die Gunst weiter Kreise gewinnen. Denn in diesen wirkte das stoffliche Interesse stets mitbestimmend auf das Urteil. Größere Anfechtungen erfuhr er von den Fachgenossen. Cornelius und die Vertreter der älteren Münchener Schule hatte er sich insbesondere durch die indiskrete Art, wie er die Schwächen der Münchener Kunstentwicklung in seinen Fresken außen an der Neuen Pinakothek enthüllte, zu Feinden gemacht. Aus dem Hymnus war unter seinen Händen eine Satire geworden. Aber auch in jüngeren Künstlerkreisen konnte das immer stärker vortretende konventionelle Element in seiner Zeichnung und Charakteristik auf die Dauer keine Zustimmung finden. Kaulbachs letzte Werke (Seeschlacht bei Salamis, die Christenverfolgung unter Nero) wurden viel weniger beachtet als seine früheren Leistungen. Seine Kunst fesselte nur, solange sie neu war. Hatte die Überraschung sich gelegt, so sank auch die Wirkung.



124.
Franz Lenbach. Moriz von Schwind

Einen ungleich glänzenderen Ausgang als die klassische Richtung nahm die romantische Kunst, deren letzter Vertreter zugleich der größte Meister in ihren Kreisen wurde. Moriz von Schwind (1804 bis 1871) sühnte viele Schwächen und Mängel seiner Vorgänger und bewies in seinen Werken, daß die romantische Weltanschauung auch über einen köstlichen Schatz volkstümlicher Poesie und holder Anmut gebot. Schwind hängt mit den früher

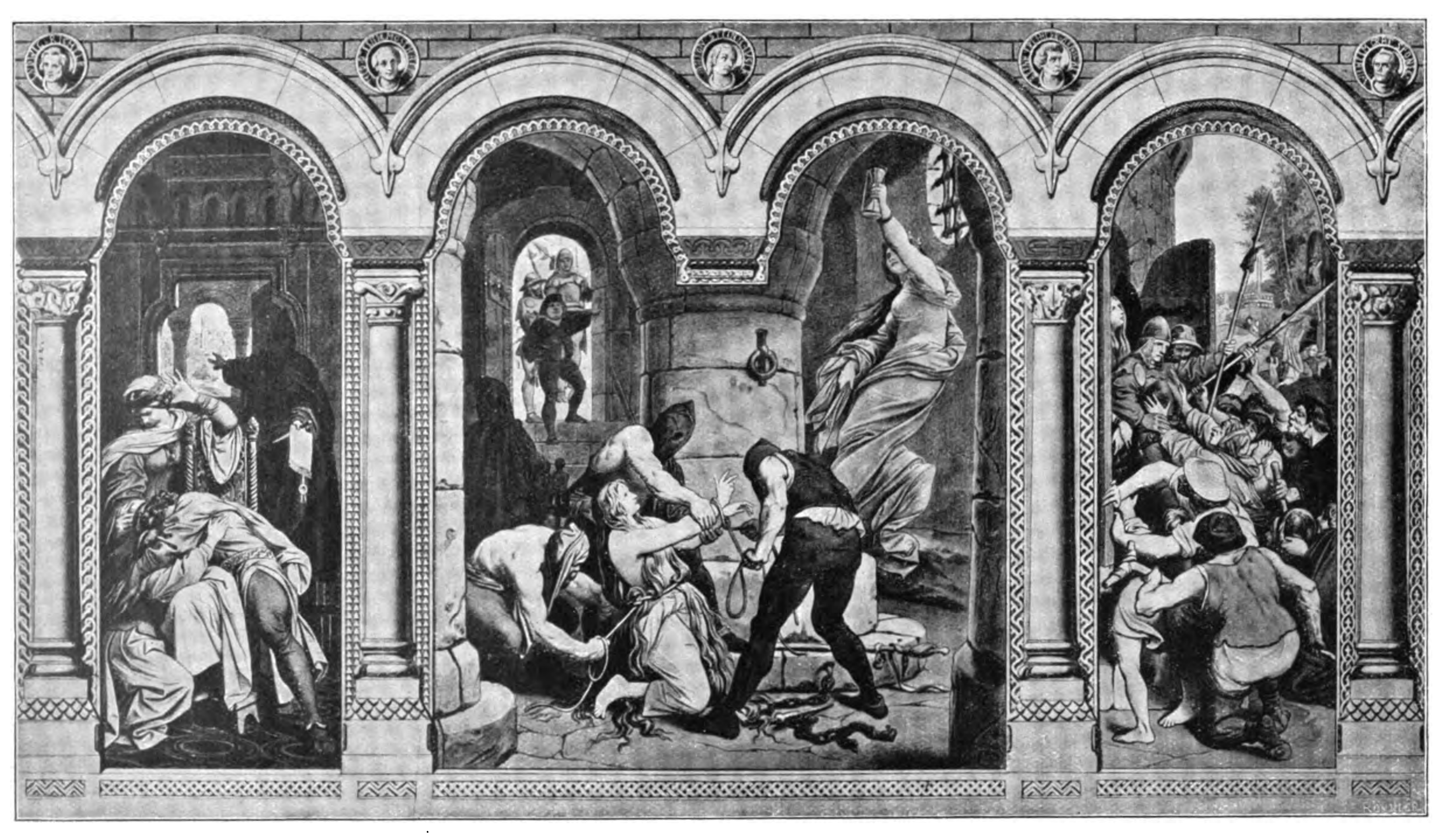


125. Moriz von Schwind. Die Morgenstunde. München, Galerie Schack

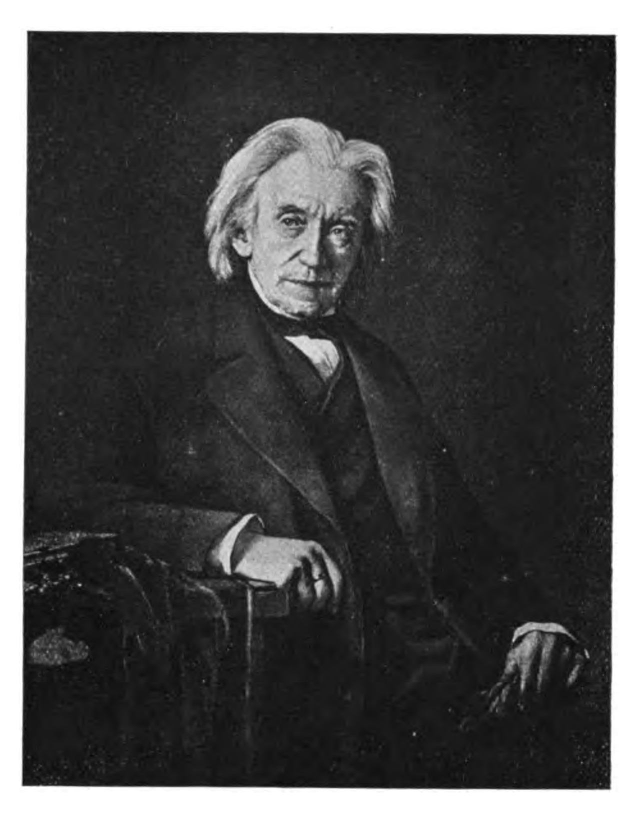


126. Moriz von Schwind. Pfeifenkopf. Radierung

als »Romantiker« bezeichneten Kreisen nicht unmittelbar zusammen. Daß er einen verwandten Weg einschlug, wird durch seine Naturanlage und seine Jugendumgebung erklärt. Er war in Wien geboren und blieb zeitlebens ein echtes Wiener Kind, scharfzüngig, immer räsonierend, weder Freunde noch sich selbst schonend, und doch weich empfindend, von rührender Herzenseinfalt und unverwüstlicher Naivität der Phantasie (Abb. 124). Musik und Poesie spielten bereits in seiner Jugend eine große Rolle. Er wuchs mit einer stattlichen Zahl von Altersgenossen auf, die sich nachmals als Komponisten (Schubert, Lachner) und Dichter (Lenau, Bauernfeld) einen großen Namen machten. Musik und Poesie wurden denn auch seine unzertrennlichen Begleiter bis ins hohe Alter. Ihm genügte nicht, sich an der Musik zu freuen und sie zu üben — einen Mund voll Musik, pflegte er zu sagen, muß man täglich haben —, er huldigte ihr auch und verherrlichte sie in seinen Werken. Nach den Sätzen einer Beethovenschen Sinfonie gliederte er die sinnige Zeichnung (Leipziger Museum), welche die Geschichte eines musikalischen Liebespaares in reicher Arabeskeneinfassung schildert. Und noch sein letztes monumentales Werk, die Fresken im Wiener Opernhause, bewegten sich in musikalischen Gedankenkreisen und feierten die großen Tondichter von Haydn und Mozart, für den Schwind die höchste Begeisterung empfand, bis zu Schubert und Marschner. Eine scharfe Analyse seiner Werke würde den großen Einfluß des musikalischen Elements auf seine Phantasie sicher enthüllen. Das stark ausgesprochene subjektive Wesen des Künstlers, die überströmende Empfindung, unter der zuweilen der plastische Charakter der Gestalten leidet, der eigentümliche Wohllaut der Linien auch in schwächeren Werken haben ohne Zweifel ihre Wurzeln in der musikalischen Natur Schwinds. Seine Jugend fällt in die Zeit, in der die romantische Dichtung vielen als Inbegriff aller Poesie galt. Österreich stand seit Menschenaltern nicht mehr in stetigen Wechselbeziehungen zur deutschen literarischen Bildung; nur ab und zu stieß eine stärkere Kulturwelle bis an das Ufer des schönen, lebensfrohen Ostlandes. Doch keine Welle überströmte es so weit wie die romantische Dichtkunst. Sie drang, freilich mitunter Schlamm mit sich führend, in die verschiedensten Kreise ein und erhielt sich hier länger als im übrigen Deutschland lebendig. Frühzeitig füllte sich Schwinds Phantasie mit romantischen Anschauungen und Gestalten. In der Märchenwelt und in der Welt unserer biederen Vorfahren war er vollkommen heimisch. Mit absonderlichen Gesellen, wunderlichen Heiligen, deren Gebaren der gewöhnlichen Lebensregeln spottet, und mit holden Gestalten von so zartem Duft, daß man sich fürchten muß, sie der rauhen Luft der Gegenwart auszusetzen, erscheint seine Phantasie gleichmäßig vertraut. Auch das still gemütliche Kleinleben der Menschen, das in engen Verhältnissen, in anspruchlosester Form die mannigfachsten Empfindungen zur Blüte bringt, erfreute sich seiner liebevollsten Beachtung (Abb. 125). Über allen Schilderungen aber breitet sich ein feiner Humor aus, wodurch sich Schwind sehr zu seinem Vorteil von den älteren Romantikern unterscheidet. Als er 1828 seine Vaterstadt verließ, um in deutschen Kunststädten sein Glück zu versuchen, fand er hier für seine Ideale und Phantasien den Boden wenig günstig. Er ließ sich dadurch nicht beirren, barg still die Jugendträume im Herzen, nährte sie unablässig und wartete



127. Moriz von Schwind. Aus dem Zyklus »Das Märchen von den sieben Raben«. Aquarell. Weimar



128. Leon Pohle. Ludwig Richter. Leipzig, Museum

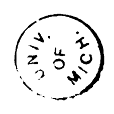
ruhig, bis die Zeit auch für ihn gekommen sei. Lange genug mußte er ausharren. Bei keinem anderen großen Künstler Deutschlands zögerte die öffentliche Meinung so bedächtig, ihm die Palme zu reichen. Als er sie endlich, dem Greisenalter bereits nahe, empfing, geschah es mit so allgemeinem jubelnden Zuruf, daß der Künstler wohl die frühere Zurücksetzung vergessen durfte. Schwind lebte zuerst, seit 1828, mehrere Jahre in München, wo er an der malerischen Ausschmückung der Residenz (Szenen aus Tiecks Phantasus im Bibliothekszimmer der Königin und Kinderfries im Habsburger Saal) mit tätig war. Die Übersiedelung nach Karlsruhe war eine Folge größerer Aufträge, die er auf Anregung des Architekten Hübsch für die Hauptstadt Badens (Fresken im Treppenhause der Kunsthalle und im Sitzungssaal des Städtehauses) empfing. Nachdem Schwind dann noch einige Zeit (1844—1847) in Frankfurt zugebracht, kehrte er nach München zurück, wo ihm das für seine Persönlichkeit am wenigsten passende Amt eines Lehrers an der Akademie überwiesen wurde.

Bis dahin hatten es selbst aufrichtige Verehrer schwer, für ihren guten Glauben an Schwinds künstlerische Größe weitere Kreise zu gewinnen. Auch sie beurteilten ihn zumeist nach den zeitweise ausgestellten größeren Ölgemälden. Nun war aber das Ölmalen — »Bürsten« nannte es Schwind — eine Arbeit, die er weder gern noch gut verrichtete. In Bildern kleinen Umfangs, z. B. in den sogenannten Reisebildern, gleichsam einer gemalten Serie von Dichtung und Wahrheit aus seinem Leben (zum größeren Teile in der Schack-Galerie zu München), gelang es ihm, das in seiner Hand spröde Material der Ölfarbe zu bewältigen. Aber in Gemälden größeren Formats wurde die Färbung gewöhnlich hart und bunt. In Ritter Kurts Brautfahrt (nach dem Goetheschen Gedichte; Tafel VII) lenkt die Fülle der so munter und lebendig geschilderten Episoden die Aufmerksamkeit von dem wenig harmonischen Kolorit ab; in dem unter verschiedenen Namen gehenden Gemälde in der Berliner Nationalgalerie mit den Hochzeitsmusikanten (meist »Die Rose« betitelt) schädigt die bunte Farbe die Wirkung der mit unvergleichlichem Humor gezeichneten Komposition. Schwinds unerschöpflicher Phantasie war nur der flüchtige Zeichenstift zu folgen fähig, seine mehr auf den Ausdruck seiner Empfindung als auf volle Realität zielenden Gestalten wurden durch die Aquarellmalerei am vollkommensten wiedergegeben. Eine überaus reiche Fruchtbarkeit entwickelte er seit frühen Jahren als Illustrator. Es bezeichnet am besten die besondere Begabung des Mannes, daß zuweilen erst seine Zeichnungen die Phantasie des Dichters anregten, und daß er, wenn er an einen



Der Ritt Kunos von Falkenstein. Von Moriz von Schwind
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Tafel VII

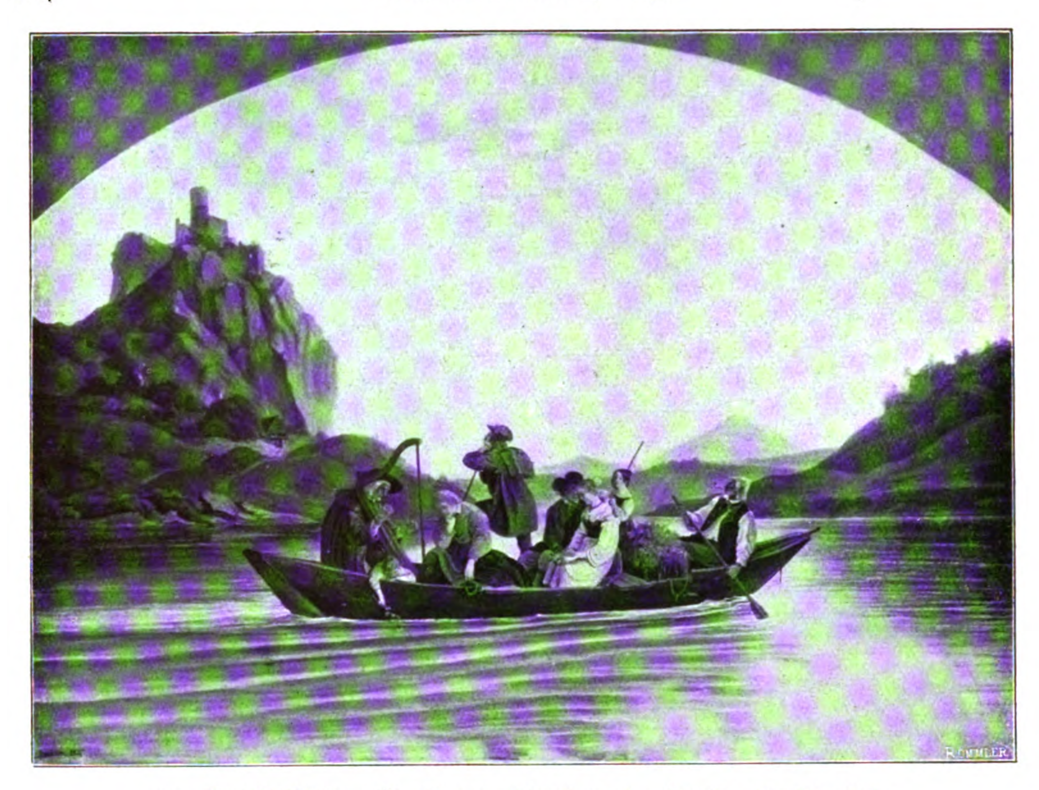

UNIV.
OF
MICH.



129. Ludwig Richter. Abendandacht. Leipzig, Museum

gegebenen Text gebunden war, ihn doch vollkommen frei gestaltete, sich ebensosehr als Poeten wie als Zeichner fühlte. Das erstere ist der Fall in dem »Almanach der Radierungen« (1844), in dem Schwind die edle Kunst des Rauchens und Trinkens mit behaglichem Humor schildert und sinnreiche Formen für Pfeifenköpfe (Abb. 126), Trinkhörner und Becher entwirft. Die andere trifft bei den jetzt so berühmten und gesuchten Holzschnitten in den Münchener Bilderbogen (Gerechtigkeit Gottes, Gestiefelter Kater usw.) zu. Doch als diese Blätter neu waren, wurden sie wenig beachtet, wie denn die Kunst des Illustrierens überhaupt erst anfing, die rechte unbefangene Würdigung zu finden. Erst durch die Wartburgfresken (seit 1854) eroberte sich Schwind auch in weiteren Kreisen volle Anerkennung. Im Gang zur Burgkapelle stellte er das Leben der heiligen Elisabeth und in sieben Rundbildern die Werke der Barmherzigkeit dar, im Landgrafensaal malte er den Sängerkrieg und erzählte die Taten der Thüringer Fürsten. Den höchsten Triumph aber feierte der Meister, als er (1858) das Märchen von den sieben Raben und der getreuen Schwester, einen Zyklus von Aquarellbildern, ausstellte (Abb. 127). Ein Zaubermärchen, aber, wie mit Recht gesagt wurde, selbst ein Zauberwerk, das die Sinne jedes Beschauers, gleichviel ob jung ob alt, ob vornehm oder gering, ob kunstverständig oder naiv genießend, gefesselt hielt und die übrige Welt vergessen ließ. Alle Herzenstöne schlug er mit gleicher Kraft und gleichem Erfolge an. Das Idyllische kann nicht anmutiger, das Dramatische nicht ergreifender geschildert werden, als Schwind es hier tat. Die holde Schönheit, die von Leidenschaften, Not und Elend verzerrten Charakterfiguren, das Tragische und das Komische weiß er mit gleicher Wahrheit zu verkörpern; der Dichter und der Maler wetteifern miteinander.

Schwind erinnert nicht selten (Ritter Kurt) an die Art altdeutscher Maler. Jedes Straßenbild verlegt er gern in eine alte deutsche Stadt zurück; auch wenn die Szene, wie z. B. in den Reisebildern, in der Gegenwart spielt, kann er die alten Giebel und Erker und vorspringenden Straßenschilder, die Steinbrunnen und Lauben nicht missen. Daß er frühzeitig Dürer studiert hat, würden wir aus seinen Zeichnungen erraten, wenn wir es auch sonst aus



130. Ludwig Richter. Überfahrt am Schreckenstein. Dresden, Gemäldegalerie

äußeren Zeugnissen nicht wüßten; ebenso wie wir aus der häufigen Wahl des Holzschnitts für die Verkörperung seiner Gedanken auf eine Wahlverwandtschaft mit unsern alten heimischen Meistern schließen, die gleichfalls im Holzschnitt beliebte und ihrer Kunstauffassung wunderbar entsprechende Ausdrucksmittel fanden. In den Märchenbildern (außer den Sieben Raben schilderte er noch das Aschenbrödel und die Melusine) dringt Schwind vollends in das Herz unseres Volkes ein. Er versteht nicht allein die geheimste Sprache des Volksgeistes, sondern bewahrt auch, wenn er sie in Linien und Formen überträgt, liebevolle Treue und Wahrheit. So begrüßen wir in Schwinds Kunst die langentbehrte Einkehr in unser Volkstum.

Dieser nationale Charakter offenbart sich auch in den Werken eines anderen Künstlers, der von romantischen Anschauungen ausging, im Laufe seiner Entwicklung aber sich immer reiner als der »Mann nach dem Herzen des deutschen Volkes« darstellte. Ludwig Richter (1803—1884; Abb. 128) steht zu Schwind in mannigfachem Gegensatz. Wie ihr äußeres Leben ganz verschieden verlief, so ist auch der persönliche Charakter, die herrschende Stimmung bei jedem der beiden Männer anders geartet. Mit Ausnahme von zwei größeren Reisen in jungen Jahren beharrte der sächsische Meister in seiner engeren Heimat und führte hier ein still beschauliches, zufriedenes Dasein. Vollkommene Anspruchslosigkeit, die größte Milde der Gesinnung, harmlose Heiterkeit des Gemüts bilden wesentliche Eigenschaften in seiner Natur. Der ehrwürdige Meister hätte selbst gelächelt, wenn man ihn zu einer interessanten Persönlichkeit hätte stempeln, nach pikanten Zügen in seinem Wesen hätte forschen wollen. In einem Punkte stimmen aber Richter und Schwind merkwürdig überein. Beiden liegt das Gemüt unseres Volkes und seine Empfindungsweise wie ein offenes Blatt vor Augen, in dem sie auch die feinsten und geheimsten Züge lesen, beide treffen den naiven Ton der Schilderung, der



131. Ludwig Richter. Christnacht. Holzschnitt

unmittelbar zum Herzen der Nation dringt, wie er aus ihm hervorquillt. Eine äußere, aber doch nicht unbedeutende Ähnlichkeit waltet in dem Umstande, daß Richter wie Schwind einen großen Teil ihrer Tätigkeit der Illustration widmeten. Ludwig Richter wurde anfangs zum Kupferstecher erzogen, trat aber bald zur Landschaftsmalerei über (Abb. 129). Der Dresdener Akademie dankte er nichts von seiner Bildung, dagegen haben schon in der Jugend mit Begeisterung betrachtete Blätter Chodowieckis, dann die Schriften der Romantiker und die


132. O. Pletsch. Hausmütterchen. Holzschnitt

Werke der deutsch-römischen Maler, die er während seines Aufenthalts in Rom (1823—1826) kennen lernte, Einfluß auf ihn geübt und seine Kunstrichtung bestimmt. Das Beispiel des alten Koch ließ ihn bei seiner Neigung beharren, die Landschaften mit menschlicher, den Charakter der landschaftlichen Natur in ihren Handlungen gleichsam symbolisierender Staffage zu versehen (Abb. 130). In die Heimat zurückgekehrt, hatte Richter zunächst mit der heißen Sehnsucht nach dem sonnigeren Süden zu kämpfen. Doch bald entdeckte sein Auge auch in dem bescheidenen Elbtal große landschaftliche Reize und reiche künstlerische Anregungen. Auf seinen Wanderungen in der Heimat lernte er aber auch das Volk bei seinem stillen, harmlos vergnügten, mit Gott und der Welt zufriedenen Dichten und Trachten beobachten und füllte seine Phantasie mit den lebensfrischen Typen, die uns in seinen Schöpfungen durch die Innigkeit der Empfindung und die Wahrheit des Ausdrucks so herzlich erfreuen. Ölbilder malte Richter in den späteren Jahren nur wenige, dafür nahm er die Radiernadel öfter zur Hand. Unter den graphischen Arbeiten müssen besonders die größeren Blätter Genoveva, Rübezahl, Christnacht hervorgehoben werden (Abb. 131). Die größte Fruchtbarkeit entfaltete er aber als Zeichner für den Holzschnitt. Überaus stattlich ist die Zahl der Bücher, die Richter mit Illustrationen schmückte. Volksschriften und Kinderbücher, Kalender, Gedichte, Lieder, Märchen, Erzählungen wechseln in bunter Reihe. Rasch hatte er sich in die Technik der Xylographie hineingelebt, wobei ihm wesentlich zu Hilfe kam, daß er den einfachen altdeutschen Holzschnitt als Vorbild benutzte. Niemals mutet er ihm Ungebührliches zu, stets achtet er die natürlichen Grenzen der Wirksamkeit dieses Kunstzweiges. Anfangs hielt sich Richter in den Illustrationen noch ziemlich genau an den gegebenen Text, allmählich aber bewegte er sich den vorliegenden Worten gegenüber freier und selbständiger. Nicht die inhaltliche Bedeutung, sondern die malerische Brauchbarkeit, die Anschaulichkeit bestimmen ihn in der Wahl der Textstellen, die er illustriert. Zuletzt begleitet das Wort, einem Motto vergleichbar, das Bild, das der Künstler geschaffen hat. Die größeren Blattfolgen »Beschauliches und Erbauliches«, »Fürs Haus«, »Der neue Strauß« usw. bieten, mit den älteren Illustrationen (in Marbachs Volksbüchern, zum Reineke Fuchs u. a.) ver-


133. Ernst Rietschel. Pietà. Potsdam, Friedenskirche



glichen, für diese stetige Entwicklung des Meisters reiche Belege. Die Welt, die Ludwig Richter schildert, umfaßt keinen weiten Raum. Am liebsten weilt er in der Heimat, in der Gegenwart, unter den kleinen Leuten. Der brave Kleinbürger in der Stadt, der Bauer und Hirte, die Dorfkinder sind seine Helden. Wie es im Hause zugeht, das Leben auf dem Lande, im Felde und Walde, die Freuden der Winterszeit, der Jubel, wenn die erste Lerche schwirrt, das lustige Treiben in der Ernte, das alles gewährte ihm unerschöpflichen Stoff zu Erzählungen und Beschreibungen. In diesen Kreisen walten keine hochragenden Empfindungen, stürmen keine mächtigen Leidenschaften. Das Mädchen blickt nur in züchtiger Verschämtheit zum Liebenden empor; wie seine leiblichen Formen nicht völlig ausgereift sind, so ist auch in sein Herz nur erst ein zarter Keim zur Liebesglut gelegt. Der Gatte ist dem Weibe mit ganzer Seele zugetan, aber in sein Gesicht hat schwere Arbeit vor der Zeit Furchen gezogen; er zeigt seine Liebe nicht in aufbrausender Zärtlichkeit, sondern in der steten Sorge für ihr Wohl, in herzlicher doch anspruchsloser Teilnahme. Elternliebe und Kinderglück bringen die klärende Poesie in diese kleine Welt und bilden den idealen Zug in ihrem beschränkten Kreise. Einzelne Zeichner folgten mit größerem oder geringerem Glück Richters Bahnen und setzten namentlich in Kinderschriften seine Art fort, so Otto Speckter (1807—1871), Oskar Pletsch (1830 bis 1888, Abb. 132) und, wenigstens in seiner Frühzeit, Paul Thumann (1834—1908).



134. Ernst Rietschel. Goethe-Schiller-Denkmal. Weimar

Die Hauptkämpfe in unserem Kunstleben gingen vorwiegend auf dem Gebiet der Malerei vor sich; hier namentlich läßt sich der Ausgang der alten und das Aufkommen einer neuen Auffassungsweise am genauesten verfolgen. Die Skulptur tritt ihrer ganzen Natur nach maßvoller auf, hält länger an der Überlieferung fest und sucht, wenn sie neue Bahnen betritt, zunächst noch zu vermitteln. Vollständig unberührt blieb sie von der allgemeinen Bewegung jedoch nicht. Auch in ihren Kreisen bemerken wir ein leises Sinken der bisher gültigen Stilgesetze, eine Annäherung an die von der Malerei immer stärker betonten Prinzipien schärferer Individualisierung, kräftigerer Wahrheit. Äußerlich kündigte sich dieser Übergang in der Kostümfrage an, in dem Streit, ob die plastische Darstellung auch ein besonderes, den plastischen Regeln entsprechendes Gewand bedinge. Bereits Rauch hatte im Vergleich mit Thorwaldsens Schule eine feinere Belebung seiner Gestalten, eine tiefere Auffassung der



135. E. J. Hähnel. Raffael
Leipzig, Museum

persönlichen Natur durchgeführt. Ihm folgte sein größter Schüler, bald selbst einer der bedeutendsten deutschen Meister: Ernst Rietschel (1804—1861).

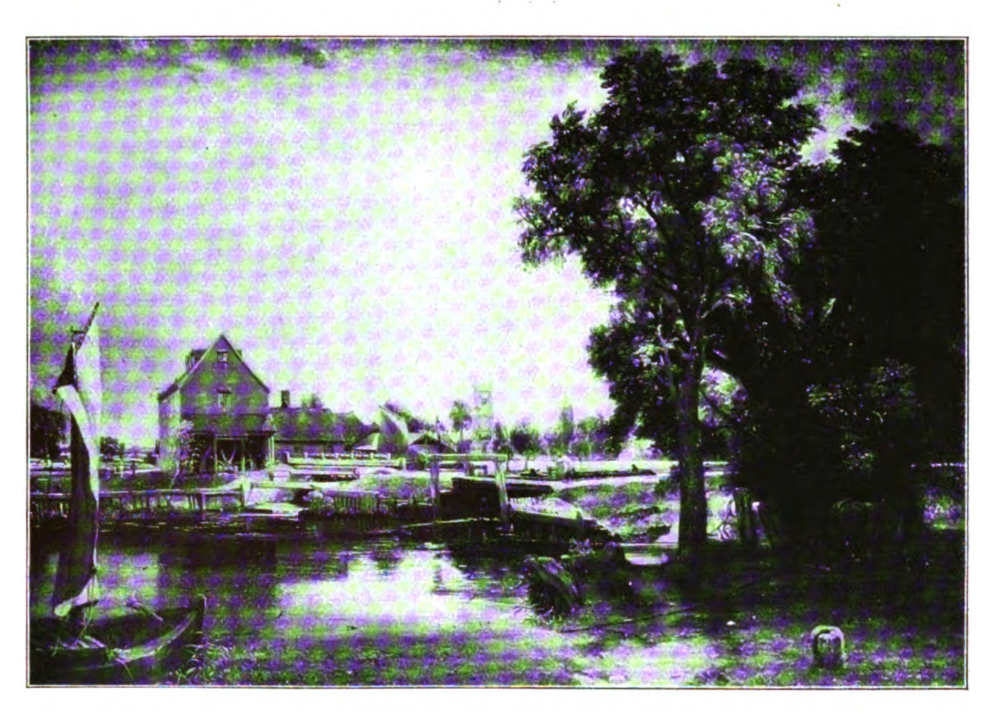
Rietschel hat uns in seinen von ihm niedergeschriebenen Jugenderinnerungen, einem der liebenswürdigsten Bücher, die wir besitzen, einfach und ergreifend erzählt, wie der arme Beutlersohn aus Pulsnitz in Sachsen zum Künstler heranwuchs. Unter schweren Entbehrungen, die wohl den Keim zu seinem frühen Tode legten, begann er sich in seinem Fach auszubilden. Der Besuch der Dresdener Akademie brachte ihm keine Früchte; erst in Rauchs Werkstatt lernte er die Kunst gründlich kennen. Rauchs Freundschaft dankte Rietschel auch die ersten größeren Aufträge. In den älteren Arbeiten, z. B. dem Denkmal des Königs Friedrich August in Dresden, hielt er sich an die Art seines Meisters; auch seine zahlreichen Reliefs weichen nicht erheblich von der herkömmlichen Auffassung ab. Aber bereits in seiner Pietà, in Marmor für die Friedenskirche in Potsdam 1847 ausgeführt (Abb. 133), zeigte er, daß ihm außer glänzenden formalen Eigenschaften auch ein energischer Wahrheitssinn innewohnte, der ihn lieber auf eine nach klassischen Regeln schön aufgebaute Gruppe verzichten ließ, als daß er den erschütternden Eindruck der Szene abgeschwächt hätte. Diesem Grundsatz blieb der Künstler auch getreu, als ihm das Lessingdenkmal für Braunschweig (1848—1853) übertragen wurde. Kein Bildhauerwerk ist um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit so reichem und hellem Jubel begrüßt worden wie diese Statue. Gleich in seinen ersten Entwürfen hatte der Künstler sich das Bild seines Helden vollkommen klar gemacht. »Ich will ihn ohne Mantel machen. Lessing suchte im Leben nie etwas zu bemänteln, und gerade bei ihm wäre mir der Mantel wie eine rechte Lüge vorgekommen.« Es ist aber nicht die äußere Wahrheit der Erscheinung allein, die dem Werk die hohe Vollendung verlieh; Bewunderung verdiente und Entzücken erweckte vor allem die treffende Charakteristik des Mannes, der, wie er so fest und sicher und so frei dasteht, den Kopf zu scharf durchdringender Beobachtung zur Seite wendend, die Rechte zur eindringlichen Ansprache leicht hebend, uns den edlen, offenen, unerschütterlichen Wahrheitskämpfer verkörpert zeigt. Ähnlich ging Rietschel bei dem Doppelstandbild Goethes und Schillers in Weimar (1852—1856; Abb. 134) vor. Das Kranzmotiv war von König Ludwig von Bayern, der das Metall zum Guß geschenkt hatte, gegeben. Rietschel führte nun den Gedanken so aus, daß er den älteren Goethe den Kranz festhalten, Schiller ihn leise berühren läßt. Künstlerisch ist die schwere Aufgabe glücklich gelöst, die Bewegung erscheint leicht und ungezwungen, jede Figur überdies in lebensvoller Wahrheit erfaßt. Die Wirkung der Gruppe wäre übrigens noch größer, wenn die Ziselierung sorgfältiger behandelt worden wäre. Es fehlte diesmal Howaldts Meisterhand, die das Modell der Lessingstatue so unübertrefflich in die Erzform übertragen hatte.

Den Übergang zu einer kräftigeren Individualisierung und lebensfrischeren Wahrheit in plastischen Schilderungen vollzog Rietschel, von der eigenen naiven Natur angetrieben, mit frohem Mut. Den weiteren Schritt bis zur malerischen Auffassung tat er nicht. Die Gefahr



136. Joh. Schilling. Die Nacht. Dresden, Brühlsche Terrasse

dazu lag nahe, als ihm 1858 das große Lutherdenkmal in Worms zur Ausführung übertragen wurde. Nicht Luther allein, die ganze Reformation, Luthers Vorläufer und mittätige Zeitgenossen, auch die Städte endlich, die an dem Werk teilgenommen, sollten durch das Denkmal verewigt und verherrlicht werden. Die umfangreiche Aufgabe drängte zu einem Überschreiten der Grenzen der Plastik. Rietschel wagte aber nicht einmal so weit zu gehen, wie Rauch in seinem großen Monument Friedrichs des Großen. Er baute keine geschlossene Gruppe, sondern verteilte die Statuen auf einen weiten, architektonisch gegliederten Raum. Die größere Kühnheit hätte gerade hier eine mächtigere Wirkung erzielt. Dem Lutherdenkmal fehlt jedoch der einheitliche Aufbau, den einzelnen Statuen der notwendige engere Zusammenhang. Rietschel war es nur vergönnt, die Statue Luthers im Modell zu entwerfen und Wiclefs Figur anzulegen; die Vollendung des Werkes (auch des Lutherkopfes) mußte er seinen Schülern überlassen, die sich zahlreich um ihn gesammelt hatten und den Kern einer fruchtbaren Bildhauerschule in Dresden bildeten. Außer Adolf Donndorf (1835—1917, später in Stuttgart) ist aus diesem Kreise besonders Johannes Schilling (1828—1910) hervorzuheben. Schilling hat seinen Ruhm zuerst durch die anmutig gedachten und formvollendet ausgeführten Gruppen der Tageszeiten an der Treppe der Brühlschen Terrasse (Abb. 136) begründet und später durch eine Reihe monumentaler Werke befestigt. Ihm fiel die verantwortungsvolle Aufgabe zu, das große Siegesdenkmal auf dem Niederwald zu schaffen, wobei es das schwere Problem zu lösen galt, eine plastische Gruppe aufzubauen, die bereits auf weite Entfernungen hin wirken und dennoch in der Nähe betrachtet nicht drücken sollte — er war dem Problem nicht gewachsen. Rietschels Einfluß jedoch ist es vorwiegend zu danken, daß die Werke der Dresdener Bildhauerschule so lange einen hohen Platz bewahrten und durch gute Durchbildung glänzten. Unterstützt wurde er darin durch den in München ausgebildeten Ernst Julius Hähnel (1811—1891), der neben seinem Meister die größte Wirksamkeit in Dresden entfaltete. Auch Hähnel hat einzelne schöne Erfolge als Bildhauer aufzuweisen. In der Raffaelstatue (Abb. 135), die den großen Maler in der von den Romantikern überlieferten Auffassung verkörpert, gelang ihm ein glücklicher Wurf, in zahlreichen dekorativen Arbeiten bewies er eine leicht fließende, fruchtbare Phantasie. Seine größere Bedeutung liegt aber in der vieljährigen Lehrtätigkeit, durch die er der letzte hervorragende Vertreter des älteren Klassizismus wurde.



137. John Constable. Dedham Mill. Essex

Dritter Abschnitt

1850—1870

1. Das neue Programm

Das Antlitz der herrschenden Kunst während des Jahrhunderts von 1770 bis 1870 und noch darüber hinaus war rückwärts gewandt. In hastigem Kreislauf durchmaß sie, nach Vorbildern suchend, alle Stile, die einst geblüht hatten. Das Zeitalter, das durch gewaltige Umwälzungen eine neue Epoche des menschlichen Lebens und Denkens heraufgeführt hatte, in dessen Beginn die ungeheuren Erschütterungen der französischen Revolution und der napoleonischen Kriege lagen, flüchtete sich in seinen Phantasien in die ruhigeren Sphären der Vergangenheit, die in den fragenden Zweifeln und der Verwirrung der Gegenwart als ein Hort der Sicherheit und Klarheit erschienen. Die unvertilgbare Sehnsucht nach dem Ideal, die in den Schwankungen der umgebenden Welt keinen Punkt fand, an den sie anknüpfen konnte, beruhigte sich damit, in den glorreichen Taten und Werken früherer Zeiten die höchsten Steigerungsmöglichkeiten menschlichen Lebens und Schaffens überhaupt zu sehen. Doch diese Stellung zur Vergangenheit mußte sich in dem Augenblick ändern, da die verschwommenen Umrisse der modernen Kulturformen sich zu festeren Linien ordneten, da aus dem brodelnden Hexenkessel der politischen, sozialen, wissenschaftlichen und psychischen Gärungen das Gebilde eines neuen Welt- und Lebensgefühls emporzusteigen begann, da man mit ungläubig erstaunten Augen deutlich sichtbare Fäden erkannte, die sich von dem festen

Gefüge der abgeschlossenen Vergangenheit lösten und zu vordem ungeahnten Zukunftszielen führten. Die Menschheit hatte geträumt. Nun erwachte sie, und in zitternder Erregung sah sie mit wachsendem Jubel den neuen Tag, der inzwischen aufgedämmert war. Sie rieb sich die Augen und blickte um sich. Und wohin sie sich wandte — alles erschien ihr neu, ungewohnt, anders als vorher: das Licht, das über die Erde flutete, das Antlitz der ewigen Natur, die mit lauterer Sprache redete, die Gestalten der Sterblichen, ihr Denken, ihr Fühlen, die Formen ihres Zusammenlebens, ihre Beziehungen zum Weltganzen und die Mittel, mit deren Hilfe sie einen Ausgleich ihres sinnlichen und geistigen Wesens zu gewinnen trachteten.

Es ist ein wundervolles Schauspiel, zu verfolgen, wie die Kunst sich mit leidenschaftlicher Lust im frischen Morgen dieses jungen Tages zu tummeln begann, wie sie das veränderte Gesicht der Welt zu spiegeln strebte und damit rang, das innerste Empfinden der neuen Menschen in jenen letzten Geheimnissen, die sich der verstandesmäßigen Präzision entziehen, mit der vielsagenden Sprache ihrer Gleichnisse anzudeuten. Dies Ringen ist es, was der Kunst einer Zeit ihren tiefsten Wert und dem Betrachter den reichsten Genuß gibt; die Resultate des Kampfes selbst werden immer von hundert Zufällen und von der launischen Gnade des Geschicks abhängen. Es mag Leute geben, die der Ansicht sind, die moderne Produktion sei nirgends zu Lösungen von solcher Rundheit und Geschlossenheit vorgedrungen wie die der Vergangenheit. Aber auch sie werden sich der Macht nicht entziehen können, die von der Summe ihrer Einzelschöpfungen ausgeht, von der nie befriedigten, nie zu letztem Ausdruck gelangenden Sehnsucht, die sie bei aller Verschiedenheit der Teile zu einer großen Einheit bindet. Dem von der Antike aufgestellten und von der Renaissance übernommenen Ideal des Fertigen und Vollkommenen steht das moderne Ideal des ewig sich Entwickelnden, ewig im Flusse Befindlichen, des Emporstrebens zu immer höherem Vollkommenheitsgrad gegenüber, das sich der Endlosigkeit seines Mühens ehrlich, aber zugleich stolz und ohne Trauer bewußt bleibt.

Auf diesen Wegen konnte der Kunst das Vorbild der Vergangenheit nur wenig nützen. Ganz natürlich trat an seine Stelle der revolutionäre Drang, sich von allen früher geltenden Regeln zu befreien. Nur wenn das gelang, konnte sie hoffen, der neuen Aufgaben einigermaßen Herr zu werden. Denn nicht nur das Stoffgebiet, sondern was wichtiger war: auch die Anschauung war anders geworden; ganz von selbst drängte der neue sachliche wie seelische Inhalt zu neuen Formen. Oder vielmehr: der Wechsel der Problemstellung führte dazu, den Gebrauch der künstlerischen Ausdrucksformen gewissenhaft neu zu prüfen, ihren absoluten Gesetzen Schritt für Schritt näher auf den Grund zu gehen, bei der Malerei die Sprache der Farbe und des Lichts, bei der Plastik die Sprache der reinen Form, bei der Zeichnung und den graphischen Künsten die Sprache der Linien und Schatten je nach den technischen Voraussetzungen, bei der Architektur die Sprache der gefügten und geordneten Baumassen, bei der angewandten Kunst die Sprache des veredelten Rohmaterials immer aus ihren Sonderbedingungen heraus von dem veränderten Standpunkt aus neu zu entwickeln. Die Vergangenheit konnte dazu ihre Erfahrungen leihen, aber nur um sie von dem Komplex eigentümlicher physiologischer und psychischer Elemente aufsaugen zu lassen, der den Kern des besonderen modernen Kunstempfindens ausmacht.

Der erste Schritt dieser bergauf führenden Wanderung mußte eine Schwenkung von dem durch das Studium der älteren Kunst gewonnenen Schema zum Urquell alles Kunstschaffens selbst, zur Natur, sein. Die Nichtachtung der Überlieferung, die das in den Augen mancher mit sich brachte, war nur eine scheinbare. Denn schon das siebzehnte Jahrhundert hatte für die in der Neuzeit führende Kunst der Malerei von den langsam zum Dogma er-

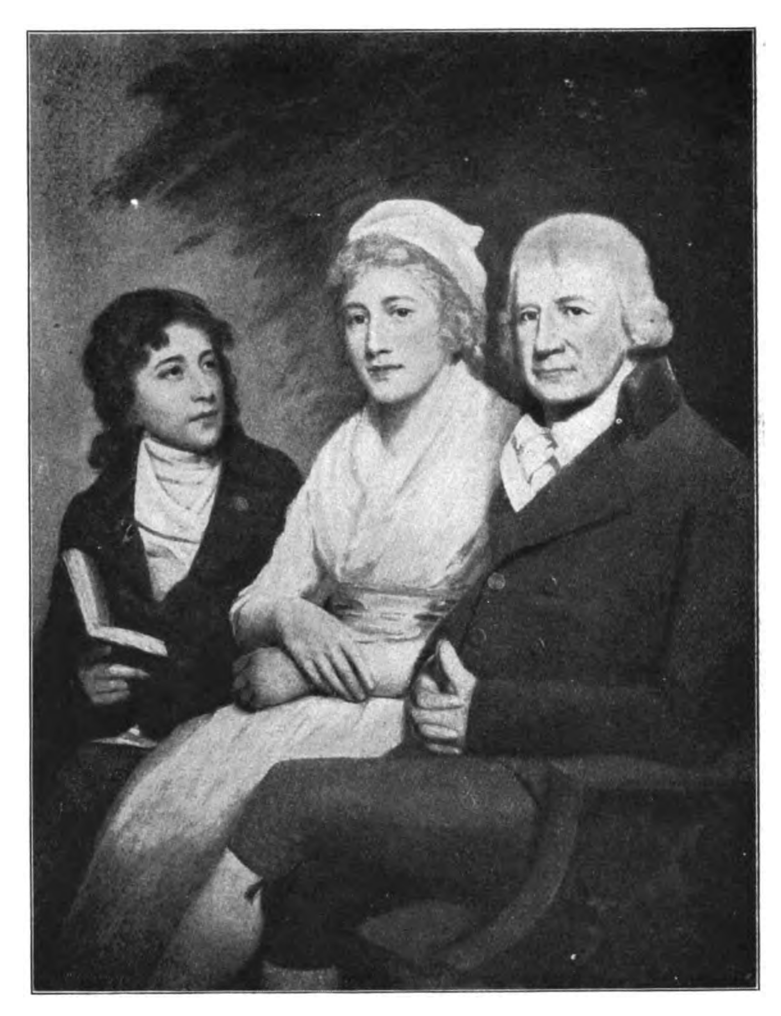




138. Thomas Lawrence. Miss Elizabeth Farren. London, Sammlung Pierpont Morgan

starrenden Prinzipien des Cinquecento fort auf solche Wege gewiesen. Die großartige Malerei der Niederländer und die Wundererscheinung des Velazquez in Spanien hatten den leeren Formelkram der in Schwulst und Phrase sich verlierenden Spätrenaissance über den Haufen geworfen. Die Lehren, die von diesen Meistern ausgingen, waren auf dem besten Wege, sich die Welt zu erobern. Die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, Watteau an der Spitze, machten sie sich zu eigen; die englische Malerei, jetzt erst als eine Kunstübung von nationalem Charakter einsetzend, folgte ihnen. Und England ward die Zuflucht jener neuen Gedanken, als nun die Reaktionsbewegung des Klassizismus, der letzte bedeutsame Aufschwung der schon halb besiegten Renaissance-Idee, einsetzte und den Kontinent überschwemmte. England, das erste moderne Land der Erdkugel, war zu sehr von unmittelbarem Zeit- und Lebensgefühl erfüllt, um die Reaktion mitzumachen. war überdies durch seine insulare Lage von den übrigen Nationen genugsam getrennt, um sich gegen ihre Einflüsse erfolgreich wehren zu können. Wie die Briten von Spaniern und Holländern die Herrschaft zur See, so übernahmen sie von ihnen auch das Erbe des modernen Kunstgefühls, um es nun, mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, langsam wieder dem Kontinent zurückzugeben, von dem sie es empfangen hatten. Aber es war von vornherein nicht lediglich der enge Anschluß an die Natur, den sie hier predigten, sondern zugleich die subjektive Erfassung und Verarbeitung der Natur durch den Künstler. Von der Absicht eines nüchtern-

objektiven Abspiegelns der Wirklichkeit, wie sie die Gegner Jahrzehnte hindurch der modernen Kunst zum Vorwurf machten, war tatsächlich niemals die Rede. Immer ist es die Persönlichkeit des Künstlers gewesen, die den Ausschlag gab, und die Art, wie seine Innenwelt auf den Natur-Eindruck reagierte; nur daß der Kern seiner Arbeit, eben jener Eindruck, allerdings in engerem Anschluß an die Wirklichkeit und die Wahrheit gewonnen ward.



139. Henry Raeburn. Familie James Harrower of Inzievar. London

Als diese englische Kunst, deren Fürsten Turner und Constable sind, werbend und erobernd über den Kanal kam, stieß sie hier hauptsächlich auf feindliche Mächte, die es im Kampfe zu überwinden galt. Aber sie fand doch auch natürliche Bundesgenossen vor in einer Minderheit, deren Angehörige, ohne Erfolg und zum großen Teil unbeachtet, in zähem Ringen mit den herrschenden Anschauungen die altheiligen Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts still und treu bewahrt und sachte fortentwickelt hatten. Es war immerhin ein Boden da, in den sich die neuen Keime senken ließen. In Frankreich trieben sie zuerst ihre Blüten. Langsam folgten die anderen Völker, Deutschland erst spät, aber dann mit dem quellenden Reichtum seiner unverbrauchten Kraft.

Wenn wir heute die Aufgaben überblicken, deren Bewältigung hier hintereinander unternommen wurde, so schließen sie sich zu einer logischen Reihe zusammen. Vor allem handelte es sich darum, das persönliche Erlebnis des Künstlers vor der Natur und dem Leben der Gegenwart in den alles beherrschenden Mittelpunkt der Produktion zu rücken. Dies Problem erschien so wichtig, daß alles geflissentlich ferngehalten wurde, was seine Lösung gefährden oder nur stören konnte. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß ein solches Streben die allmächtige Historienkunst und ihre Seitentriebe auf der ganzen Linie als entschlossener Gegner bekämpfen mußte. Aber auch innerhalb des nun gewählten Stoffkreises waren Beschränkungen geboten. Da sich vor allem das Ich des Schaffenden in der bildend gewordenen



140. Henry Raeburn. Lady Hume Campbell
Edinburgh, National-Galerie

Kraft seiner Sinne dokumentieren wollte, so mußte das einfachste, an sich anspruchloseste Thema das willkommenste sein. Der »großen Kunst«, die immer noch in allen offiziellen Würden stand, trat eine intime Kunst gegenüber. Daneben führten der kritische und soziale Zeitgeist, das Leben der modernen Stadtmenschen und die gesteigerte Liebe zur Natur in jeder ihrer Erscheinungsformen auf Stoffgebiete, die frühere Zeiten gar nicht kennen konnten, und die eben darum als unbeackertes Feld zur Bebauung locken mußten. Aber wichtiger als alle solche Sorgen erschien bald die Frage, wie das verwickelter gewordene Seelen- und Nervensystem des modernen Künstlers auf alle diese Dinge reagierte und die ausgelösten Eindrücke mit Hilfe seiner Hand auszudrücken vermöchte. Die Fontainebleauer, Millet, Courbet, Manet und die Impressionisten werden in der Malerei nach und nach die Führer auf diesem Wege. Und weiter geht es. Der Künstlergeist kann sich auf die Dauer nicht allein mit der Belauschung des eigenen sinnlich-seelischen Empfindens vor der Wirklichkeit zufrieden geben. Seine Phantasie, so selbstherrlich sie auch mit jenen Eindrücken schaltete, strebt doch in noch größere Freiheit empor. Sie blickt nicht nur nach außen, sondern lauscht auch nach innen; ihr geschärftes Naturgefühl jedoch schützt sie davor, zu vergessen, daß auch die scheinbar losgelösten Betätigungen des Menschengeistes physiologische Wurzeln haben. So stehen Malerei, Skulptur und die anderen Künste, auch wo sie sich vom engsten Zusammenhang mit der Wirklichkeit lösen, auf neu bebautem Erdenboden. Der Zweck, das künstlerische Erlebnis festzuhalten, das also nun nicht mehr allein vor der Natur, sondern auch vor der inneren Welt des Schauenden und Schaffenden gewonnen wird, verbindet sich dabei mit den weiteren Zwecken, das ganze äußere Leben, in dem wir Menschen stehen, den Raum, in dem wir uns bewegen, schmückend zu weihen. So gelangt man zu einer neuen Blüte auch der dekorativen Kunst, die, tiefer begriffen, in einer Verklärung unserer ganzen Existenz, einer Aussöhnung des Individuums mit der Welt durch die Schönheit ihr sehnsuchtsvoll gesuchtes Endziel sieht. Kein Zufall war es, daß in dieser nächsten Phase der modernen Kunst



141. John Hoppner. Mrs. Jordan als Hypolyta. London

die Deutschen, oder weiter gefaßt: die germanischen Völker, das gewichtigste Wort sprachen.

Es ist natürlich, daß alle diese Etappen der jüngsten Entwicklung nicht in korrekter Folge einander ablösten. Die Ströme ziehen in vielfachen Windungen, Berührungen, Kreuzungen an unserem Auge vorüber, und ein fugenmäßiges Einsetzen läßt die verschiedenen Variationen der großen modernen Melodie in immer neuen Akkordgruppierungen zusammenklingen. Das tönt bald wohlgefälliger, bald schriller und in herben Dissonanzen. Dem historischen Betrachter aber, der Klarheit über den Verlauf der Linie sucht, stellen sich noch andere Elemente der Verwirrung entgegen. Denn auch die kraftvollen Gegenströmungen dürfen nicht übersehen werden, die zähen Mächte des Widerspruchs und der eigenwilligen Absonderung, die immer wiederkehrenden Versuche des entthronten Renaissancegedankens, sich der verlorenen Herrschaft aufs neue zu bemächtigen. Gerade sie lockten oft genug starke und selbständige Charaktere zur Betätigung. Das alles ergibt ein unruhevolles Bild des Kampfes, dem aber wahrlich auch die Frische und der Glanz nicht fehlen, die dem Krieg der Geister mit seiner Anspannung und Entfaltung aller Kräfte eignen.

2. Die Engländer

Die drei großen Maler, die die englische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zum Gipfel führten: William Hogarth, Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough, vereinigten bereits in ihren Werken die Wurzeln der kommenden Bewegung. Sie selbst fühlten sich keineswegs als Reformatoren oder gar Revolutionäre. Überlieferungen der niederländischen Kunst, Einflüsse der gleichzeitigen französischen Malerei sind in ihren Werken deutlich erkennbar, und bewußt bildete sich Reynolds an der unvergänglichen Schönheit der alten Meister von Tizian bis Rubens und Rembrandt. Dennoch lebt in ihnen auch ein Vorklang des Zukünftigen.



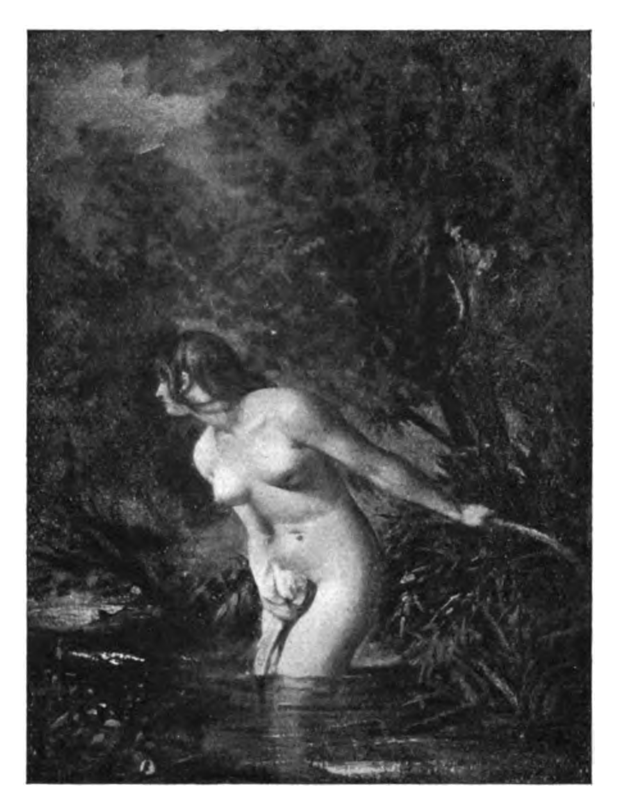


142. John Hoppner. Lady Willoughby by Eresby

Gemeinsam ist allen dreien ein Streben nach Wahrheit und Eindringlichkeit, und in der Art, wie sie es betätigten, erkennen wir Menschen der neuen, bürgerlichen Zeit. Im Porträt trafen sie sich. Reynolds setzt seine ganze Kraft dafür ein, die Menschen seiner Epoche in ihrem tiefsten Wesen zu erfassen und darzustellen. Hogarth geht von diesem Treffpunkt zur realistischen Darstellung des zeitgenössischen Lebens, Gainsborough zur intimen Schilderung der einheimischen Landschaft weiter. Und Gainsborough wie Hogarth bringen in ihre Werke schon eine Zartheit und Helligkeit der Farbe und des Lichts, eine Frische und Ungezwungenheit des malerischen Vortrags, die auf einen neuen Weg deuten und stark genug sind, sich gegen die Einwirkungen des Klassizismus siegreich zu behaupten.

An diese Trias knüpfen die Künstler an, die nun den Ruhm der englischen Malerei weiterführen. Eine Reihe jüngerer Porträtisten setzt ihr Werk fort, mit außerordentlichem Können, allerdings auch schon mit jener Neigung zur Süßlichkeit, die seitdem in der englischen Kunst heimisch blieb. Neben Romney, dem bedeutenden Konkurrenten Reynolds' und Gainsboroughs, der gleichfalls noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, nimmt Thomas Lawrence (1769—1830) den ersten Platz ein. Er wird der rechte Nachfolger Sir Joshuas im Glanz der Laufbahn und des äußeren Lebens wie in den Erfolgen bei der englischen, ja der europäischen Gesellschaft seiner Zeit, die sich vor seiner Staffelei drängte, und deren elegante, gelehrte, schöne und stolze Frauen und Männer er in einer unübersehbaren Reihe von Bildern auf die Nachwelt brachte (Abb. 138). Lawrence hat nicht die ausschöpfende Kraft der Menschendarstellung, die den älteren Meistern eigen war, die Riesenzahl der Aufträge mußte schließlich auf die Qualität drücken, aber im Geschmack seiner farbigen Anordnungen steigt er oft bis zu ihrer Höhe empor. Die Kultur des englischen Lebens, die in seine Werke strömt, drückt auch den scharf modellierten, durch individuelle Charakteristik ausgezeichneten Porträts des Schotten Henry Raeburn (1750—1823, Abb. 139, 140) und den Frauenbildern von John Hoppner (1758—1810, Abb. 141, 142) ihren Stempel auf. Vieles ist hier überall Konvention, diese Bildnismalerei ist durchaus eine Angelegenheit des von festen Grenzen umschriebenen gesellschaftlichen Getriebes in der Londoner Oberschicht; aber in ihren glücklichen Stunden wuchsen die Künstler über das gefällige Schema, dem sie ihre Rieseneinnahmen danken, weit hinaus.

Die Porträtmalerei ist es auch, die den wenigen englischen Vertretern der »großen



143. William Etty. Die Badende. London, Tate-Galerie

Malerei« im kontinentalen Sinne die Verbindung mit der lebendigen Kunst ihres Vaterlandes sichert. Denn die Bestrebungen, den Stil des Klassizismus und der Historiendarstellung in dem Inselreiche einzubürgern, haben mit der nationalen Entwicklung der dortigen Produktion gar nichts zu tun. Schon bei Reynolds erscheinen die wenigen Versuche, mit denen er sich ohne sonderliches Glück aufs Gebiet der »geschichtlichen« Komposition begab, als Arbeiten, die seinem Wesen fremd sind. Noch weiter fort von der großen Linie der englischen Kunst führen seine Nachfolger auf diesem Irrwege. So James Barry (1741 bis 1806), der 1783 seine sechs »heroischen« Kolossalgemälde zur »Geschichte der menschlichen Kultur« in der Society of Arts vollendete. So der Shakespeare-Maler James Northcote (1746—1831), dessen Biographien Tizians und Reynolds' (seines Lehrers) uns heute interessanter sind als seine Gemälde, oder John Opie (1761—1807), der als Porträtist heute noch einen ehrenvollen Platz in der zweiten Reihe einnimmt, während er als Historienmaler vergessen ist, oder der anglisierte Schweizer Heinrich Füßli (1742—1825), der in Rom von Winckelmann und Mengs beeinflußt worden war und ihre Lehren später in London in allerlei Milton- und Shakespeare-Kompositionen zu betätigen suchte. Füßlis Schüler William Etty (1787 bis 1849) brachte insofern einen Fortschritt, als er, ähnlich wie ein halbes Jahrhundert später Makart in Deutschland, der koloristischen Kraft der alten Venezianer und Vlamen nachstrebte, mit der er namentlich schöne nackte Frauengestalten nach dem Muster Tizians oder Rubens' zu malen suchte (Abb. 143). Auf die venezianische Schule hatte schon vorher mit größerem Talent Thomas Stothard (1755—1834) zurückgegriffen, der um die Wende des Jahrhunderts Gruppen griechischer Götter, Nymphen, Satyrn, Amoretten und wiederum Figuren der Shakespeare-Welt oder auch biblische Gestalten mit Farben von blühendem Goldschimmer, auch schon mit einer gewissen Süßlichkeit des Ausdrucks auf die Leinwand brachte (Abb. 144). Benjamin Robert Haydon (1786—1846) endlich, der sich ohne Erfolg mit Schilderungen aus der alten Geschichte und der Bibel plagte, führt uns schon wieder in die Gegenwart und das Leben zurück. Er hinterließ in seiner figurenreichen »Sitzung der Antisklavereigesellschaft« ein Gemälde aus der Zeitgeschichte von künstlerischem Ernst, das freilich gerade darum mißverstanden wurde, und in seinem »New Road« in der Londoner National-Galerie eines der ersten Straßenbilder aus einer modernen Großstadt.

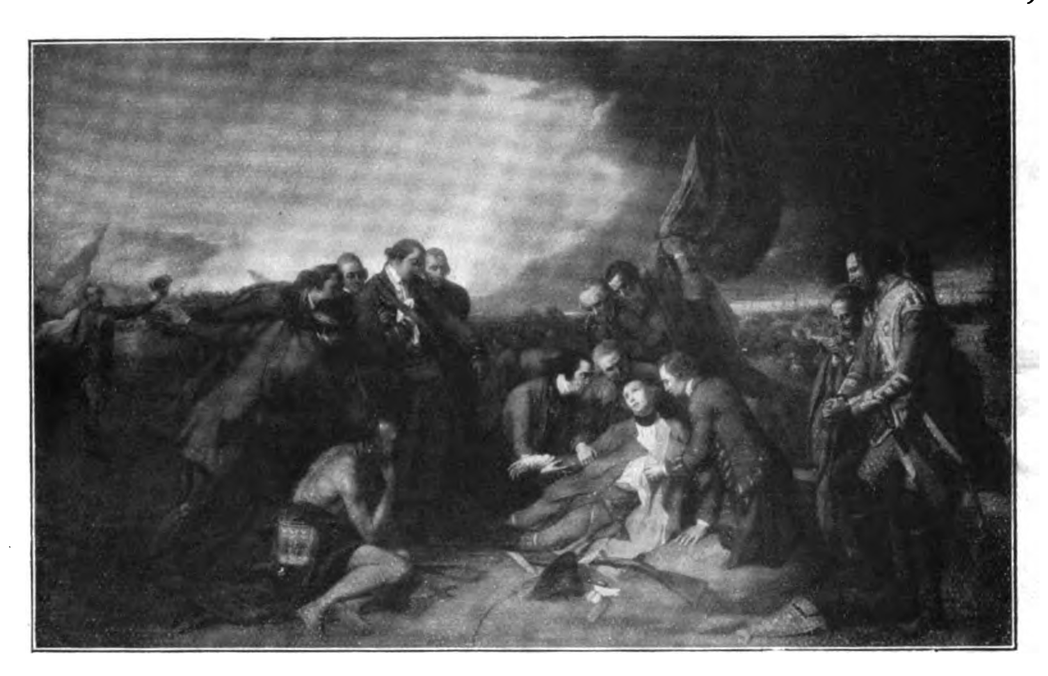
Damit sind wir wieder auf dem Boden der besten englischen Kunst, deren Sinn im Anfang des Jahrhunderts auf das Leben gerichtet und von derselben Neigung zur Beobachtung,



144. Thomas Stothard. Cupidos Aufbruch zur Jagd
London, National-Galerie

zur Darstellung des Charakteristischen beherrscht war, die der englischen Literatur und Schauspielkunst ihr Gepräge gab. Auch die Moralphilosophie des Volkes, bei dem von je die Wertschätzung des Realen und Nützlichen besonders ausgebildet war, spiegelte sich in der Kunst wieder; die Neigung zu moralisieren, zu erziehen, zu belehren, aufzuklären, die schon bei Hogarth auftritt, stirbt nicht aus. Das alles waren Tendenzen, die mit dem Klassizismus und der Romantik des Kontinents nicht viel anzufangen wußten, und so geht, unbekümmert um das kurze Zwischenspiel, die englische Wirklichkeitskunst ruhig ihren Weg weiter. Auch Benjamin West (1738 bis 1820), der in Amerika geboren, in Indianernähe aufgewachsen war und sich immer gern damit interessant machte, daß er in Europa den Wilden spielte, hat es mit dem Klassizismus versucht. Aber seine kalten Kompositionen von Agrippina, Regulus, Aëstes und Pylades oder von antikisierend aufgefaßten religiösen Szenen verblassen völlig vor seinen Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte, wie dem berühmtesten dieser Bilder, das den »Tod des Generals Wolfe in der Schlacht bei Quebek im Jahre 1759« (Abb. 145) schilderte. Eindrucksvoller noch als West, der 1792 der Nachfolger Reynolds' in der Präsidentschaft der Akademie wurde, und in der Farbe unvergleichlich stärker als er, war sein amerikanischer Landsmann John Singleton Copley (1737—1815), der die tödliche Erkrankung des Grafen Chatham während der Parlamentssitzung, die Verteidigung von Gibraltar durch Lord Heathfield und ähnliche Szenen von Bedeutung als ein echter Maler verewigte. Das Rot seiner Uniformen und Kostüme namentlich hat einen prachtvollen Klang. Es war die Natürlichkeit des englischen Porträts, die hier auf das figurenreiche Geschichtsbild überging.

Von diesen Bildern aus dem großen Leben der Zeit ging man zu den Schilderungen ihrer Alltäglichkeit über, die als die ersten Werke der modernen »Genremalerei« eine historische Bedeutung in Anspruch nehmen. Auch hierin knüpft die englische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts an die niederländische des siebzehnten an, und der Großmeister dieses neuen, bald über die ganze Welt verbreiteten Ordens der Genremaler, der Schotte David Wilkie (1785—1841), sah in Teniers und Ostade seine Vorbilder. Der Fortschritt, den er und seine Nachfolger brachten, war der Beweis, daß auch der gewöhnliche Mensch, Bürger und Bauer der Gegenwart sehr wohl ein würdiges Objekt künstlerischer Darstellung sein könne.



145. Benjamin West. Der Tod des General Wolfe. London, Viktoria- und Albert-Museum

Der Nachteil war die gefährliche Anfreundung der Künstler wie des Publikums mit gehäuften stofflichen Reizen, die das Interesse von der wichtigsten Aufgabe: von der malerischen Bewältigung solcher Gruppen und Vorgänge, mehr und mehr abzogen. Trat die Genrekunst durch die Beobachtung des zeitgenössischen Lebens, auf der sie sich aufbaute, der Historienmalerei entgegen, so war sie mit ihr verknüpft durch den gleichartigen literarischen Ursprung. Das neue Publikum der Künstler, die weltbeherrschend gewordene Bourgeoisie, noch nicht kultiviert genug, um sich am Spiel der Farbe zu erfreuen, suchte in den Bildern Eigenschaften, die sie mit dem Verstand genießen konnte, wenn die Sinne versagten. War es dort die Weltgeschichte, so war es hier die bürgerliche, sittengeschichtliche und nicht zuletzt die humoristische Erzählungsliteratur, die Pate stand. Was Goldsmith, Fielding, Sterne und später Dickens als Schriftsteller über das englische Leben sagten, fand in diesen gemalten Novellen und Anekdoten sein Echo. Aber die malerische Feinheit, mit der die Niederländer der klassischen Zeit solche Geschichten erzählten, ist hier nur selten wiederzufinden. Schon die mangelnde Fähigkeit zur weisen Beschränkung der Motiven- und Personenzahl machte das auf die Dauer unmöglich. Die Neigung, alles, auch das Kleinste und Letzte, allgemein verständlich zu sagen, keine Nebengedanken, keine Pointe zu unterdrücken, in einer Unzahl von Gesichtern sämtliche Reflexmöglichkeiten eines Ereignisses oder einer Situation charakteristisch abzuspiegeln, mußte ins Platte und Überladene führen, in eine faustdicke, aufdringliche Hyperdeutlichkeit und eine hausbackene Banalität, die zufrieden war, den Beschauer durch die Ausschöpfung des Gegenständlichen unterhalten, amüsiert, zum Lachen gereizt zu haben. Auch Wilkie ist diesen Gefahren der Genremalerei nicht ausgewichen. Schon die Titel seiner Bilder von dem Erstling, dem »Markt von Pitlessie« an zeigen, worauf er in erster Linie hinauswollte: »Der blinde Geiger«, »Die Testamentseröffnung«, »Der Zinstag«, »Die Dorfpolitiker«, »Die Pfändung«, »Die Pifferari« (Abb. 146), »Das Blindekuhspiel«, »Das Dorffest«, »Der Polizeidiener« — alles Arbeiten, über deren Inhalt man ein Stündchen



146. David Wilkie. Pifferari. London, Buckingham-Palast

plaudern kann, ohne von dem »Eigentlichen«, der Malerei, zu sprechen. Immerhin hat man bei Wilkie Grund genug, sich auch damit zu beschäftigen; denn so weit er hinter seinen Meistern zurückblieb, er hat in seiner Farbe und seinen Helldunkelwirkungen mancherlei von Teniers, von Ostade, von Jan Steen und sogar von Rembrandt gelernt und übertraf alle seine Nachfolger in England und Deutschland, wo die weitverbreiteten Stiche nach seinen Bildern später Knaus und Vautier die entscheidende Anregung gaben. Die letzte Zeit von Wilkies Leben bedeutet freilich auch nach dieser Richtung einen Rückgang. Denn eine große Reise im Jahre 1825, die ihn bis nach Italien und Spanien brachte, machte aus dem naiven Beobachter des Lebens in seinem Vaterlande einen Anhänger der konventionellen Reise- und Historienmalerei, der sich seine Weisheit nicht mehr aus der Anschauung, sondern aus dem Studium der Galerien und Museen holte. Wilkies ewig gute Laune vor dieser Wendung seiner Produktion hat dann bestimmend auf die jüngere Generation gewirkt, die immer freundlicher, kindlicher, trivialer wurde und ganz folgerecht vor allem das große Reich der Kinder selbst heranzog, das bei uns ein Menschenalter darauf von Knaus erschlossen wurde. Hier war namentlich William Collins (1788—1847) zu Hause, dann William Mulready (1786—1863), dessen Spezialität »herzige« und »witzige« Schulszenen (Abb. 147) waren, der sich aber auf anderen Gebieten als ein Künstler von gutem Geschmack erwies. Auch von Thomas Websters (1800—1886) Bildern ist eine »Schulstube« mit einem holländischen Fenster in der Rückwand des Raumes am berühmtesten geworden, während Charles Leslie (1794—1859) und Gilbert Steward Newton (1795—1835) das Genre am liebsten ins Kostüm steckten und die Werke der englischen Dichter von Shakespeare bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts illustrierten. Der Vicar of Wakefield, Yoricks empfindsame Reise, der Tristram Shandy, dem Leslie das Thema seines besten Bildes: »Onkel Tobias und



147. William Mulready. Der unterbrochene Kampf

die Witwe Wadman« (Abb. 148) entnahm, erfreuen sich dabei besonderer Zärtlichkeit. Gelegentlich werden auch fremde Literaturen herangezogen, und es überrascht uns nicht, wenn besonders die klassischen Humoristen Cervantes und Molière Gnade finden.

Auch als Tiermaler setzten die Engländer die Tradition des siebzehnten Jahrhunderts fort. Der Klassizismus und die Historie hatten in ihrer hochmütigen Überschätzung des Gedanklichen kein Interesse für die Tierwelt; das realistische Programm der modernen Kunst mußte selbstverständlich auch sie in den Kreis ihrer Studien einbeziehen. Lange vor den Franzosen brachte es die britische Malerei auf diesem Gebiet zu hoher Meisterschaft; was einst Potter und Snyders angebahnt hatten, ward hier wiederaufgenommen und aus neuer Anschauung belebt. Vor allem aus englischer Anschauung; denn England ist das Land der Jagden, des Sports, der Pferderennen. Mit großer malerischer Kraft war George Morland, der noch ganz dem achtzehnten Jahrhundert angehört, hier vorangegangen. Sein Vermächtnis übernahm James Ward (1769—1859), der gleichfalls als ein Techniker von ungewöhnlichem Können die ganze Tierwelt in glänzenden Bildern konterfeite, mit einem Wissen von der Eigenart seiner vierfüßigen und gefiederten Modelle, das jedem Sportsmann und Zoologen imponiert, aber zugleich mit einem Reiz der leuchtenden Farbe, der im Temperament des Vortrags fast an Rubens erinnert und schon Effekte des Impressionismus vorwegnimmt (Abb. 149). Berühmter noch als Ward ist Edwin Landseer (1802—1873), der ihn aber an künstlerischen Qualitäten nicht erreicht. Dagegen wußte Landseer das Publikum durch die genremäßige Zuspitzung seiner Tierszenen, durch eine anthropomorphe Herrichtung, die menschliche Situationen und Empfindungen hinter der Tiermaske enthüllt, zu fesseln. Seine Hunde, Hirsche, Pferde sind oft verkleidete Menschen, stolze Aristokraten und ruppige Plebejer, verschämte Arme und drollige Clowns, korrekte Staatsbürger und nachdenksame Philosophen. Die Titel der Bilder zeigen diese Absichten überdeutlich an; eins von ihnen hat sogar den



148. Charles Leslie. Onkel Tobias und die Witwe Wadman
London, Viktoria- und Albert-Museum

schönen Namen »Alexander und Diogenes« (Abb. 150). Dennoch war Landseer auch als Maler eine respektable Erscheinung, und die Bilder seiner besten Mannesjahre haben Schönheiten aufzuweisen, von denen die überall verbreiteten Kupfer- und Stahlstiche keine Vorstellung zu geben vermögen. Seine Hunde sind oft wahrhaft vertiefte psychologische Abbilder dieser treuesten Begleiter des Menschen; seine Hirsche und Rehe eröffneten den Jagdmalern ein neues Feld; seine Löwen haben Wucht und Größe, wenn sie auch nicht an die grandiosen Wüstenkönige Delacroix' heranreichen.

Doch alles, was die englische Kunst durch ihre intime Natur- und Wirklichkeitsbeobachtung in solchen Schilderungen dem Kontinent an anfeuernden Beispielen lieferte, tritt weit zurück gegen ihre Entdeckertätigkeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei. Hier besonders mußte das Volk im Vorteil sein, das mit einer Invasion des Klassizismus kaum zu rechnen hatte; denn nur so konnten die alten Überlieferungen ohne Störung weiterentwickelt werden. Richard Wilson, der noch der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts angehörende Maler, den die Geschichte als den Begründer der englischen Landschaftskunst feiert, stand in der farbigen Auffassung wie im Aufbau der Szenerie noch durchaus auf dem Standpunkt Poussins und Claude Lorrains. Er wollte England malen, aber es ward meist ein großartig arrangiertes Stück Italien. Gainsborough rückt dann einen tüchtigen Schritt weiter vor. Er geht von Watteau und den Seinen aus; seine Behandlung der Natur ist daher weit flüssiger, leichter, duftiger als die Wilsons, und er entdeckt den Zauber des eigentlichen Englischen in der Landschaft, aber er bleibt oft noch im Dekorativen stecken. Die jüngere Generation wendet sich von den Franzosen wiederum ihren Vätern, den Niederländern, zu. Ein toniges Braun beherrscht ihre Bilder, die gleichwohl von einem neuen und eigenartigen Empfinden für die heimatlichen Ebenen, Fluß- und Parkreviere Zeugnis ablegen. Augustus Callcott in London (1779—1844), der diese Themata besonders feinfühlig erfaßt, und John Crome (1769 bis 1821, Abb. 151), der Meister von Norwich, von Zeitgenossen und Späteren vertraulich »Old Crome« genannt, wurden als die rechten Nachfolger Hobbemas und Ruysdaels gepriesen. Der Realismus ihrer Naturbeobachtung und das tiefe Verständnis für den Reiz des Einfachen, dessen stumme Seele man um so unmittelbarer beschwören konnte, wenn jede topo-

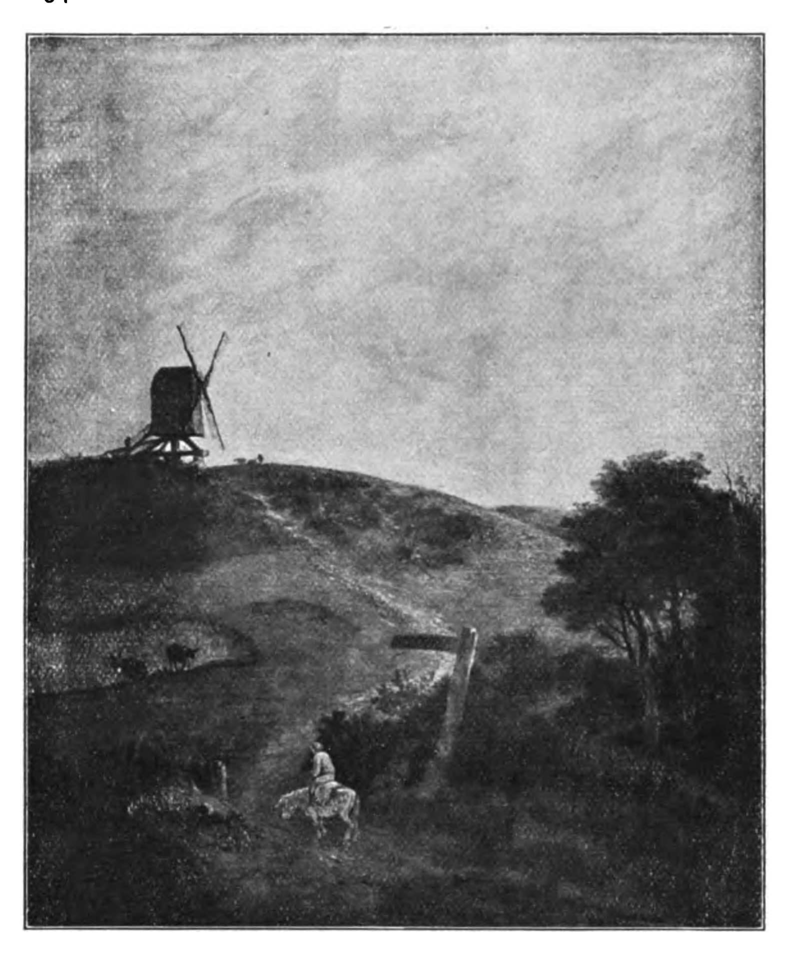


149 James Ward. Tiger und Pythonschlange

graphisch-touristische Nebenabsicht ausgeschlossen war, stempeln sie bereits zu Vorläufern des »paysage intime«. Crome steht ganz für sich. Vom hauptstädtischen Mittelpunkt des englischen Kunstlebens hundert Meilen entfernt, verdankt er neben den holländischen Bildern,



150. Edwin Landseer. Alexander und Diogenes. London, Nationalgalerie



151. John Crome. Die Windmühle. London, Nationalgalerie

die er als Zeichenlehrer in den Schlössern der Grafschaft Norfolk sah, alles seinen offenen Sinnen und seinem andächtigen Respekt vor der Natur. In seiner Art, die Luft zu malen, übertrifft er Gainsborough. Er übertrifft ihn auch als Zeichner, und die herrlichen Bäume, die auf keinem seiner Bilder fehlen, lassen fast schon an Théodore Rousseau denken. Im Jahre 1805 begründete Crome in seiner Vaterstadt die Free Norwich School, einen gänzlich unakademischen Künstlerverband, der lange Jahre in hohem Ansehen stand. Zu seinen Schülern gehörte vor allem sein Sohn John Berney Crome (1792 bis 1842), dann Robert Ladbrooke (1770—1842), der mit James Stark (1794—1859) in den Schilderungen von Weideplätzen und Getreidefeldern wetteiferte, und John Cotman (1782—1842), der sich am liebsten auf stürmischer See tummelte (Abb. 152). Sie alle sind schon erfüllt von der Zurückhaltung des modernen Naturschwärmers, in ihren Ausdrucksmitteln freilich noch durchaus abhängig von den Holländern.

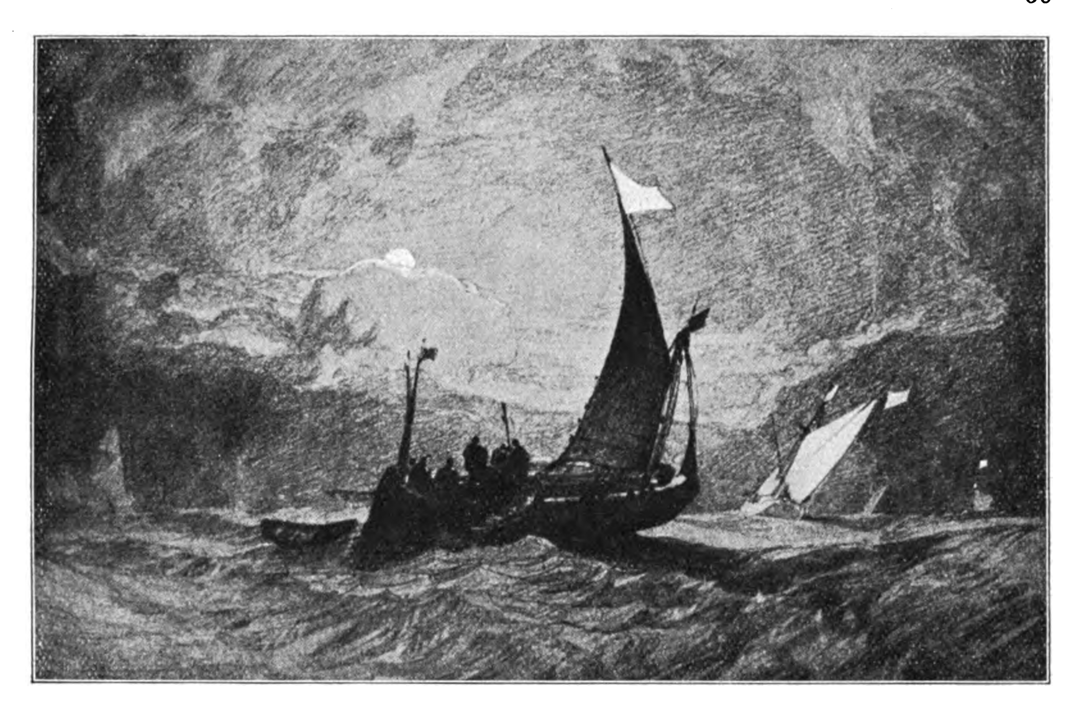
Auch der große John Constable (1776—1837), der die Befreiung von diesen Vorurteilen bringen sollte, begann als ein moderner Schüler von Ruysdael, von Philips de Koninck, von den Franzosen der Watteau-Schule, deren Art ihm durch Gainsborough vermittelt ward. In seinen Bildern lebte von vornherein ein Naturgefühl von freiem Blick. Ein Müllerssohn wie Rembrandt, hat Constable früh gelernt, die großen Erscheinungen und Veränderungen des Himmels, Wolken, Wind und Wetter, zu beobachten und zu verfolgen. Aber als er von dem heimatlichen East Bergholt nach London auf die Akademie kam und die Kunstschätze der Hauptstadt kennen lernte, fühlte er sich zunächst doch nicht stark genug, um eine Auflehnung gegen die Meister zu wagen, die ihm hier als Muster vor Augen gestellt wurden. Seine ersten Arbeiten sind noch zaghaft, unselbständig und ohne eigene Note. Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts vollzieht sich langsam die innere Wandlung. Constable vergleicht die Gemälde seiner angebeteten Vorbilder und seine eigenen Versuche mit der Natur, und es



Landschaftsskizze. Von John Constable
Leipzig, Privatbesitz

Tafel VIII


UNIV.
OF
MICH.



152. John Cotman. Auf der See bei Mondschein

fällt ihm wie Schuppen von den Augen. Er verläßt London, kehrt heim an den Stour, wo die väterlichen Mühlen rauschten, und vergräbt sich in eine arbeitsame Einsiedelei. Mit Entzücken entdeckt er hier, wie vor ihm Crome, die schlichte Schönheit der ohne heroisches oder arkadisches Arrangement gesehenen englischen Landschaft (Abb. 137). Aber Constable geht weiter. Nicht nur das positiv Wirkliche zu fassen wird sein Ziel, sondern die Eindrücke, die seine Seele empfängt, die Erregung seiner Malersinne in das Bild hineinzubannen. »Für mich sind Malerei und Empfindung zwei Worte für das nämliche Ding«, so schrieb er. Er ist der erste, der im modernen Sinne seine malerische Phantasie vor den farbigen Erscheinungen der Natur im engen Anschluß an ihre reale Wahrheit übt. Der erste, der die Dinge der Welt von der flüssigen Atmosphäre der Luftschicht, in der wir leben, von dem vielfach gebrochenen Licht beeinflußt sah; der das allmächtige Braun entthronte und sich eine neue Skala von lichtem Grün, flimmerndem Grau, zartem Blau und matten Silbertönen schuf; der erste auch, der in der Sehnsucht, die subjektive Stimmung seiner Erlebnisse in der Natur mitzuteilen, in raschen skizzenhaften Niederschriften am stärksten war. Die Studien Constables, vor allem die im South-Kensington-Museum aufbewahrte Sammlung, führen am tiefsten in seine Art ein (Tafel VIII). Hier zeigt er sich als einen der Begründer des modernen Impressionismus, nicht etwa nur in der Raschheit des Pinselstrichs, sondern in der ganzen Behandlung des Naturausschnitts, in der malerischen Erfassung des Ganzen auf Kosten des Details, in der Auflösung der Konturen, die unter der Einwirkung des Lichts ihre lineare Festigkeit verlieren. Die große Entdeckung Constables aber ist der Himmel. Denn ihm zuerst ist das Phänomen der vom Licht durchströmten Luft, die alle Erscheinungen einhüllt, in seiner vollen Bedeutung aufgegangen, und die Entdeckerfreude betätigt sich zunächst gewissermaßen mit einer Ergründung des Problems an sich, das heißt der Luft in ihrer eigensten Region: des Himmels. Es überrascht nicht, daß er dazu am liebsten weder die klarblauen Glocken des Schönwetters



153. **John Constable. Feldweg**

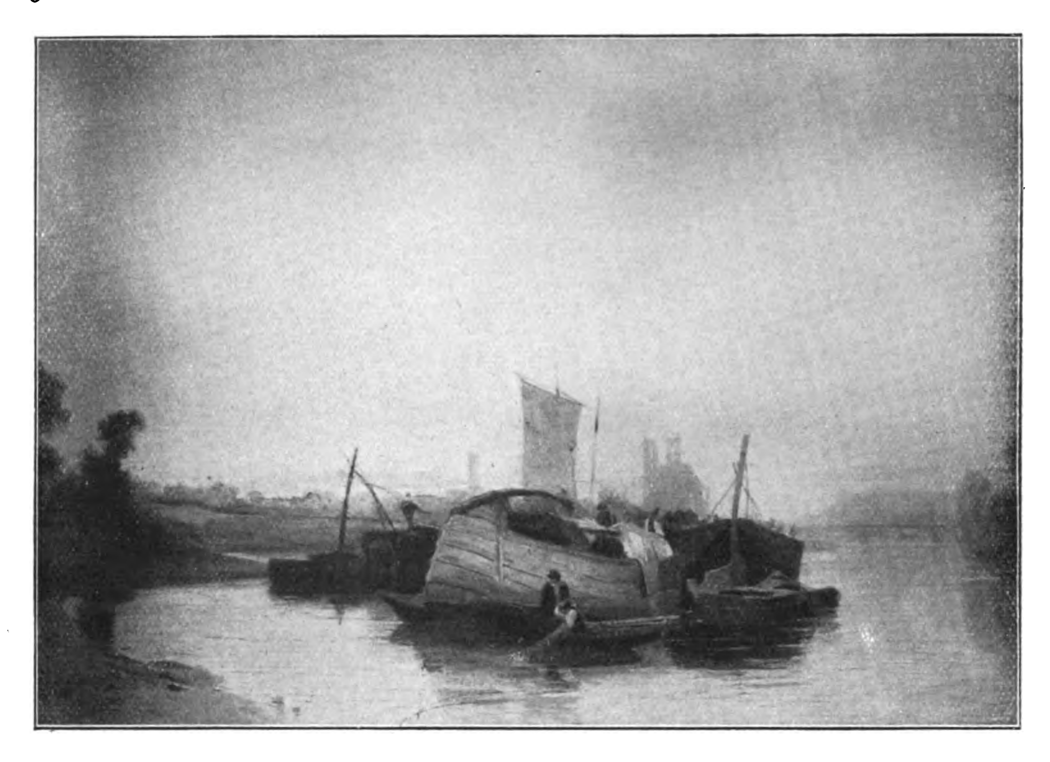
wählt, deren Nuancenreichtum begrenzt ist, noch den dramatischen Sturmhimmel, der finstere Wolkengebirge türmt, sondern die stofflich weniger anziehende und gerade darum malerisch ergiebigere Mittelstimmung des nebel- und regenreichen englischen Klimas (Abb. 153). Oft taucht nur am unteren Bildrand eine Waldsilhouette oder eine einzelne grüne Baumgruppe auf, die gegen das Grau des Alls steht. Doch auch wo die Landschaft mehr zu ihrem Rechte kommt, zeigt sich der umwälzende Einfluß dieses Luftstudiums, das die Teile jedesmal selbstherrlich zu einer Einheit zusammenfaßt und das Ganze mit einem früher ungeahnten inneren Leben erfüllt. Eine ganz neue Helligkeit, eine neue Frische und Bewegtheit kam durch diese genialen Reformen in Constables Bilder. Die Stimmung, die sie auslösen, ruht nicht mehr auf der Komposition, auf der Architektur ihrer zeichnerischen Elemente, sondern auf dem durch das Licht erzeugten farbigen Schimmer, der über den Dingen der Welt ruht, und auf dem tieferen Zusammenklang, den ein Künstler mit helläugigen Sinnen und warmem Naturempfinden auf dieser Grundlage zwischen ihnen herstellte. Und auch darin war Constable der erste moderne Führer, daß er vergebens mit der Kurzsichtigkeit seiner Zeitgenossen zu ringen hatte. Er eröffnete den Reigen der großen Mißverstandenen, Verhöhnten und Verlachten, an denen das neunzehnte Jahrhundert überreich ist. Nicht einmal die Genugtuung erlebte er, wenigstens am Abend seines Erdewallens einen Teil der Anerkennung zu finden, die ihm gebührt hätte. »Meine Malerei ist weder glatt noch niedlich — wie kann ich hoffen, populär zu sein!« schrieb er in bitterer Erkenntnis des Künstlerelends, das die neue Zeit geboren hatte. In Hampstead, wo seine herrlichsten Skizzen und Bilder entstanden sind, ist er als ein armer Teufel gestorben.

Eine bedeutsame Rolle in dieser Entwicklung der englischen Landschaft bis zu Constable spielt die Aquarellmalerei, die gerade um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts zuerst lebhafter betrieben wird. Die Aquarellisten, an ihrer Spitze der jung verstorbene Thomas Girtin (1773—1802), wurden durch ihr Farbenmaterial ganz von selbst dazu gedrängt, mit leichteren und freieren Tönen zu operieren und auf einen engeren Anschluß an die alten Meister, deren Ölmalerei sie nicht weit fördern konnte, zu verzichten. Das Studium der Galeriebilder mußte für sie zurücktreten vor dem Studium der Natur, und die kühlen, durchsichtigen Wasserfarben, die hundert neue Möglichkeiten malerischen Ausdrucks boten, zwangen zur Selbständigkeit gegenüber dem traditionellen Braun. Ohne Zweifel hat Constable von diesen Aquarellisten, die sich schon im Jahre 1805 zu einer »Society of Painters in Water-



154. David Cox. Das Tal von Clwyd

colours« zusammenschlossen, viel gelernt. Und es ist kein Zweifel, daß mehrere seiner hervorragendsten Schüler und Nachfolger vom Aquarell herkamen. So vor allen anderen David Cox (1783—1859), der erst spät zur Ölmalerei überging und nun unter Constables Einfluß immer glänzender die Eindrücke, die er in der heimatlichen Landschaft um Birmingham sammelte, als ein früher Impressionist großen Stils festhielt (Abb. 154). Auch Richard Parkes Bonington (1801—1828) ist von der Aquarellmalerei ausgegangen, und als er in frühen Jahren nach Frankreich kam, um den kurzen Rest seines Lebens fast ganz dort zu bleiben, waren es vorab seine Blätter in Wasserfarben, die als eine englische Neuheit von Belang in Paris alle Künstler, besonders den jungen Eugen Delacroix, entzückten. Boningtons Landschaftsbilder sind in der Mehrzahl auf französischem Boden, namentlich in der Normandie und Pikardie, entstanden (Abb. 155), aber sie sind doch Geist vom Geiste Constables; selbst seine späteren sprühenden Arbeiten aus Venedig und seine kleinen geschichtlichen Szenen, die an Verve und Leuchtkraft der Farbe oft mit Delacroix selbst in Wettbewerb treten, wären ohne die impressionistische Schulung in seinem Vaterlande nicht denkbar. Strahlend ging Boningtons Gestirn auf, um rasch wieder unterzugehen. Aber er hatte dennoch eine wichtige Mission erfüllt; denn er war es, der die große Verbindungslinie von der englischen Landschaftskunst zu den Franzosen hinüberzog, nicht allein durch seine eigene bezaubernde Persönlichkeit und seine Werke, vielmehr auch durch die praktische Maßnahme, daß er Constable und seine Freunde veranlaßte, im Pariser Salon auszustellen. Wir werden noch sehen, was das kunsthistorisch bedeutete. — War Bonington ein nach Frankreich verpflanzter Engländer, so war William Müller (1812—1845) ein in England geborener Deutscher. Er tritt erst später auf und hängt schon durch manche Züge mit der folgenden Generation zusammen, aber er gehört noch zu den Nachfolgern Constables. Mit leichter und breiter Technik hat



155. R. P. Bonington. Die Seine bei Rouen. London, Wallace Collection

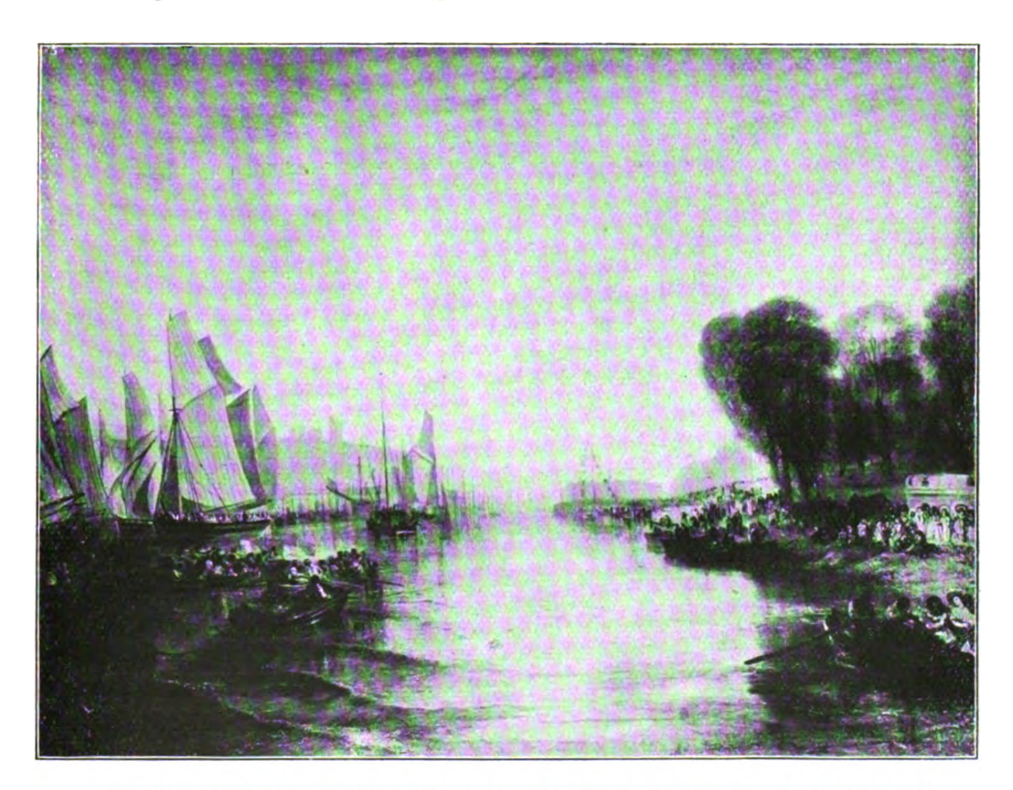
Müller vor allem den Orient gemalt, den er auf wiederholten Reisen besuchte (Abb. 156). Er ist fast der einzige dieses ganzen Kreises, der wenigstens von fern erkennen läßt, daß er ein Zeitgenosse Turners war.

Denn neben allen den Künstlern und Meistern, die wir nannten, erhebt sich, wie durch ein Wunder in diese Zeit versetzt, die märchenhafte Erscheinung Joseph Mallord William Turners (1775—1851). Was die anderen an Neuem und Bedeutsamem brachten, verblaßt neben den Schöpfungen dieses Lichtgenies. Wer zuerst in der Londoner Nationalgalerie vor Turners Bilder tritt, hat das Gefühl, sich einem unbegreiflichen künstlerischen Phänomen gegenübergestellt zu sehen. Es ist, als seien alle Farbenzauber der Sonne herabgestiegen; er sieht Phantasien von brausendem Orange, flimmerndem Blau, opaleszierendem Grün, blutigem Scharlachrot, gellendem Gelb, silbrig schillerndem Grau, finsterem Höllenschwarz, funkelndem Gold. Das Licht ergießt sich über die Erde, verklärt den Raum, löst die Konturen in wogende Ätherwellen auf. Nicht die Dinge selbst —: Visionen von Schiffen, Meeresflächen, Bergen, Menschenmassen, Landschaften, Brücken und Palästen tauchen auf, von einem Mystiker des Lichts beschworen. Es erscheint uns nicht wunderbar, daß die Zeitgenossen diese Sprache nicht verstanden und sich damit beruhigten, den Maler solcher Wagnisse für verrückt oder mindestens für augenkrank zu erklären. In der Tat war das Neue, das hier auftrat, so verblüffend und so wenig durch frühere Experimente vorbereitet, daß noch Jahrzehnte nach Turners Tode das Verständnis seines Lebenswerkes nur in einem engeren Kreise durchgedrungen war und eine lange Reihe seiner herrlichsten Schöpfungen in den Kellern der Londoner National-Galerie verpackt bleiben konnte. Und doch läßt sich auch in der Entwicklung dieses Künstlers eine gerade, logische Linie klar verfolgen. Er beginnt, wie alle englischen Maler jener Epoche, als ein Schüler der Tradition. Wiederum sind es die Niederländer, auf



156. William Müller. Arabische Schäfer

deren Spuren wir stoßen, daneben seine älteren Landsleute, namentlich Wilson, vor allem aber Claude Lorrain, den zu erreichen ihm lange Zeit als das letzte Ziel seiner Sehnsucht erschien, den er noch als sein Ideal verehrte, als er ihn längst überholt hatte, und dem er in seinem Testament ein Denkmal seines Dankes setzte, indem er bestimmte, daß zwei seiner eignen Werke, deren gesamte Schar er dem englischen Staat vermachte, neben zwei Bildern Claudes

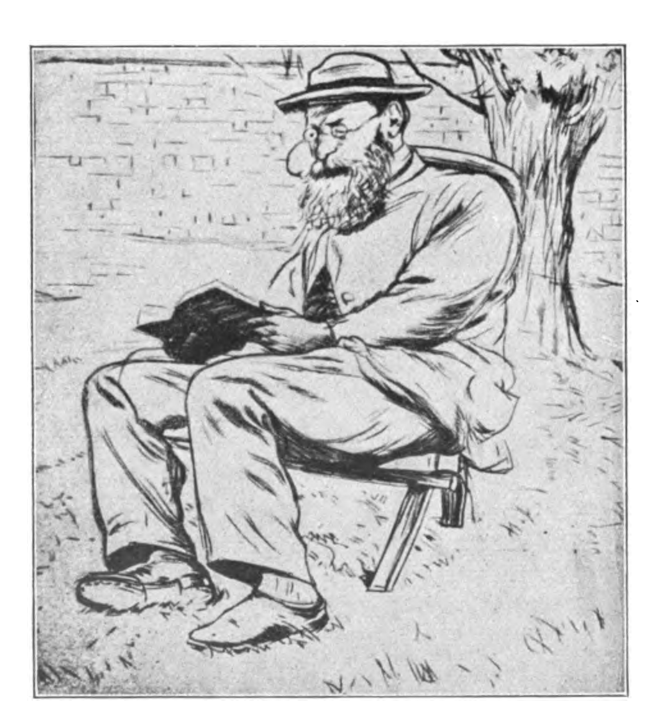


157. William Turner. Das königliche Yachtgeschwader bei Cowes. London, Tate-Galerie

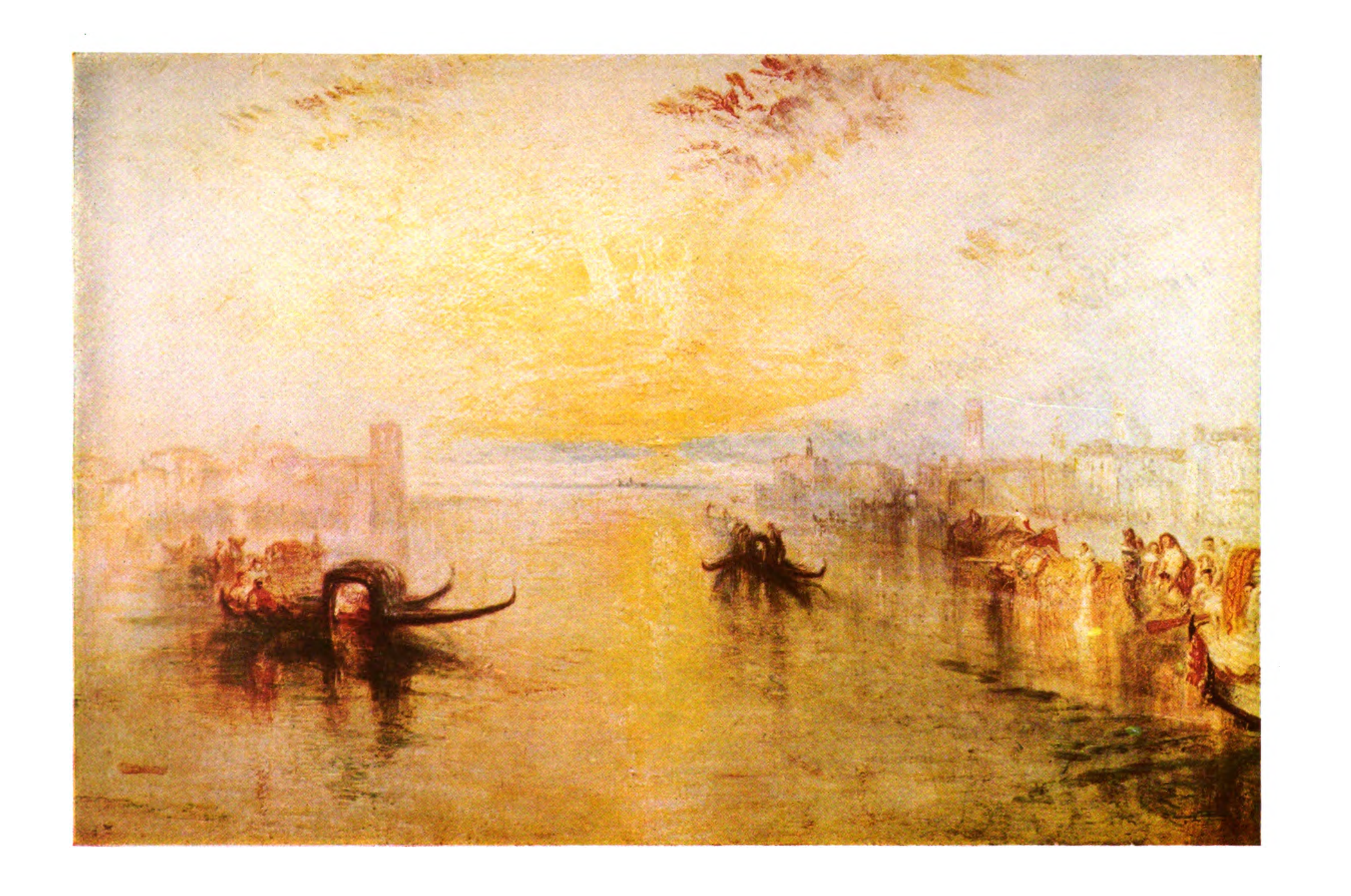


158. John Leech. Faustkampf. Zeichnung

hängen sollten. Die Phantasien aus Karthago mit den Reihen der schimmernden Paläste und den als dunklen Silhouetten gegen den hellen Grund gesetzten Baumgruppen zu beiden Seiten des Stromes in der Bildmitte, die »Einschiffung der Königin von Saba« und der »Tod Nelsons bei Trafalgar« sind die Hauptstücke dieser Periode Turners, die in sich selbst wieder ein unaufhörliches Hinstreben zu immer kühnerer Überwindung des Zeichnerischen dokumentiert (Abb. 157). Auf diesem Wege geht es dann weiter fort. Zu den machtvollen Licht- und Farbenschauspielen des stolzen »Téméraire« auf seiner letzten Fahrt über die tückisch spiegelglatte See und der Bilder von Venedig, über das die südliche Sonne ihren Märchenschimmer ausgießt, daß Häuser und Segel und Gondeln nur wie Phantome aus dem sprühenden Feuerwerk des Himmels aufleuchten (Tafel IX). Schließlich zu Turners großer letzter Epoche in den vierziger Jahren, da seine Lichtschwärmerei ekstatische Formen annimmt, da der Jubel über den blendenden Glanz der Farbe und die Mystik der von geheimnisvoller Helligkeit durchwobenen Nebelmassen keine Grenzen mehr kennt, alle Linien sich auflösen und das Naturvorbild nur noch ein Anlaß ist, den alten kosmischen Kampf zwischen Licht- und Dunkelheitsmassen aufs neue zu entfesseln. Tausend Wolkenteilchen schwimmen im Äther, glutrot oder mit fahlem Gelb entsteigt das große Gestirn am Morgen dem Schoß des Meeres, sinkt es am Abend in sein Grab und sendet Strahlenbündel über das Land und das Wasser, das in leiseren Akkorden die klingende Weltenmelodie begleitet. Nebel, Dünste, graue Wolken, farbige Schatten steigen auf und ringen mit dieser sieghaften Herrlichkeit des Tages. Phantastische Themata spielen in jener letzten Zeit oft in Turners Bildpläne hinein, England und Venedig versinken, und wir erleben den Aufgang der Sonne am Morgen nach der Sintflut, erleben mythologische Szenen zwischen Python



159. Charles Keene. Zeichnung



Vor Venedig. Von J. M. W. Turner
London, Nationalgalerie

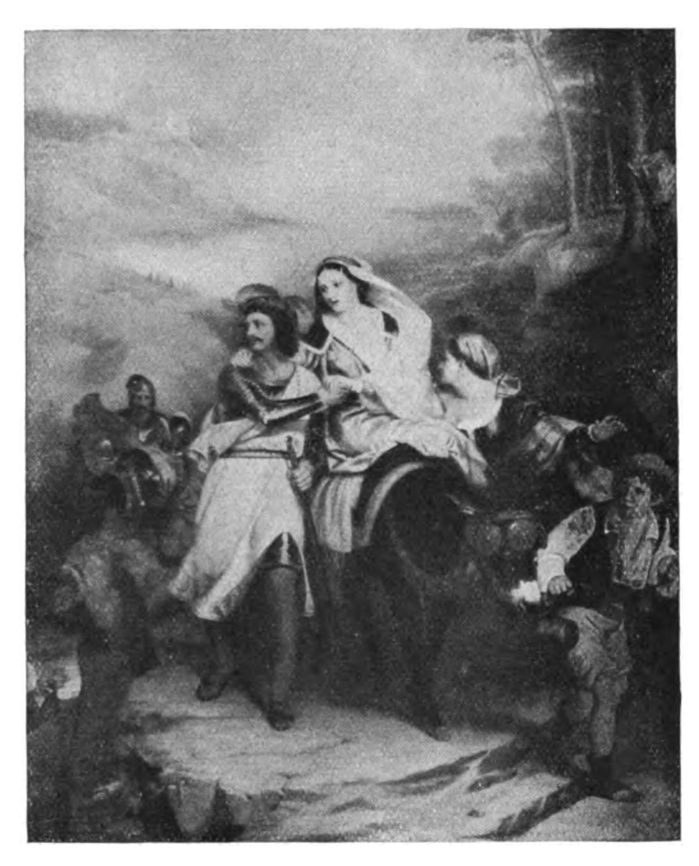

UNIV.
OF



160. William Blake. Die schlimmen Klüfte. Zeichnung zu Dantes Hölle

und Apollo, zwischen Odysseus und Polyphem, erleben den Zug der Krieger Hannibals über die Alpen, aber das alles in eine Sprache übersetzt, deren Ausdrucksmittel nur Licht und Farbe, wogende Fluten und Glanz und Nebel sind. Am erstaunlichsten jedoch wird Turners malerische Phantastik, wenn sie an die Phänomene der modernen Wirklichkeit anknüpft, wenn der qualmende Rauch der Dampfschiffe drohend in das Nichts emporsteigt, wenn der Schiffsbrand die schauerliche Schönheit seiner Schrecken verbreitet oder die Lokomotive der Eisenbahn in rasendem Lauf sausend und fauchend mit glühenden Augen durch Nebel und klatschenden Regen stürmt.

Bahnbrechend wie die englischen Maler zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts sind auch die englischen Zeichner, die zuerst in vollem Umfang das Leben der Zeitgenossen zum Objekt ihres eminenten Könnens und zur Zielscheibe ihres Witzes nahmen. Denn auch die moderne Karikatur hat von der Hauptstadt dieses ersten freien Landes der alten Welt ihren Ausgangspunkt genommen. Schon Hogarth war darin vorangegangen. Auf seinen Schultern erhoben sich James Gillray (1757—1815), der politische Spötter des ausklingenden Rokoko, dessen aktuelle Witze freilich, wie jeder geschriebene oder gezeichnete Witz solcher Art, mit den Jahren ihre schlagende Wirkung einbüßten, und Thomas Rowlandson (1756—1827), der das ganze Leben seiner Zeit, den Londoner Hof, die Salons und die Klubs ebenso wie das Armenviertel der Millionenstadt, die Arbeitergegend und die wüsten Branntweinkneipen, mit mehr pessimistisch-verbissener als humoristischer Satire in lapidaren Strichen und wahrhaft monumentalen Verzerrungen festhielt. Rowlandson ist der erste, der die eigentümliche Atmosphäre der modernen Weltstadt, ihren Glanz und ihr Elend, ihren Luxus und ihre Laster,



161. Charles Eastlake. Flucht der Familie Carrara
London, Tate-Galerie

in rasch hingeworfenen Zeichnungen erfaßte, bald zu bitterer Anklage, bald aus reiner Künstlerfreude an der Fülle neuer Motive, die hier quoll. Vom Jahre 1841 an bildete dann der »Punch« einen Mittelpunkt für die englischen Zeichner und Karikaturisten. Auf dem Felde dieser Zeitschrift tummelte sich vor allem George Cruikshank (1792—1878), der Jahrzehnte hindurch das Leben der englischen Gesellschaft glossierte, neben ihm John Leech (1817 bis 1864), dessen geistreich andeutende, wie mit der Radiernadel geritzten Linien an Feinheit und Delikatesse alle älteren Bemühungen übertreffen (Abb. 158), später George du Maurier (1834—1896), der als Nachfolger Leechs am »Punch« schon in die folgende Epoche hineinreicht, und Charles Keene (1823—1889), das größte Talent dieser ganzen Gruppe, dessen fabelhaft lebendige Zeichnung etwas von der Genialität Daumiers hat (Abb. 159). Alle diese Meister haben die Derbheit Hogarths und Gillrays längst abgestreift, sie treiben eine mehr weltmännisch-liebenswürdige Kunst, in der schöne Frauen, elegante Männer, Kinder und Backfische keine geringe Rolle spielen.

Abseits von diesen fröhlichen Weltkindern steht William Blake (1757—1827), der grüblerische Phantast, dem sich der ganze Luftraum mit einem Gedränge von Geistern und Gespenstern füllte. Er stammte von einem ehrsamen Strumpfwirker, begann als Kupferstecher und stach 1779 bis 1782 Bücherillustrationen, besonders nach Stothard. In seinen Malereien, die in fast vollständiger Reihe wohl zum erstenmal in einer Londoner Ausstellung des Sommers 1906 erschienen, wird die leidenschaftliche Ekstase seiner allegorischen und religiösen Schwärmerei noch durch die schweren, dunkelglühenden Farben in Schach gehalten. In seinen späteren Zeichnungen aber, zu eigenen Gedichten (wie den »Songs of Innocence«), zu Youngs Nachtgedanken, zu Milton, zum Buch Hiob, zu Dantes Inferno (Abb. 160), hat er völlig abstrakte Vorstellungen in Visionen von einem Gewimmel nackter Leiber gebannt, die sich liegend, hockend, auf- und niederschwebend zu seltsamen dekorativen Gebilden ordnen, um eine Buchseite planvoll zu bedecken. Es sind Darstellungen, die völlig aus dem Rahmen der sonstigen englischen Kunst vom Anfang des Jahrhunderts herausfallen, Halluzinationen eines erregten Geistes, der wie im Traume schafft. Gelegentlich geht es auf diesem Wege bis zum Verzerrten und Skurrilen; es heißt, er habe einmal den Geist eines

Flohs gezeichnet, der ihm erschienen war. Aber wenn auch Blakes begrenzte künstlerische Kraft nicht imstande war, den absonderlichen Konzeptionen seiner Traumerfindung zu folgen, es geht von diesen Blättern doch eine ungewöhnliche Wirkung aus, der man sich nicht entziehen kann. Trotz seinen technischen Mängeln steht er auf der Linie, die mit Goyas Capriccios einsetzt, auf der sich Antoine Wiertz erfolglos mühte, die später zu Félicien Rops und Max Klinger führte, und die auch die Phantasiewelt der Präraffaeliten berührte.



162. Daniel Maclise. Othello und Desdemona

Es war um die Mitte des Jahrhunderts, als die Malergruppe, die sich diesen Quattrocento-Namen beilegte, in die Entwicklung der englischen Kunst eingriff. Sie erschienen den Zeitgenossen als Erlöser aus der schablonenhaften Routine, bei der die Nachfolger der großen Meister schließlich angelangt waren. Denn auf den Aufschwung war eine Zeit der Mittelmäßigkeit gefolgt, die sich auf Eroberungszüge nicht mehr einließ, sondern sich damit begnügte, den Wünschen des großen Publikums mit einwandfreier Technik gerecht zu werden. Die Generation vom Beginn des Jahrhunderts hatte es vermocht, England vor den Verstiegenheiten und der Kartonblässe des Klassizismus zu bewahren. Dem Einbruch der kostümierten Geschichtsmalerei, der jetzt vor sich ging, war das Inselreich schutzlos preisgegeben. Ereignisse der nahen und fernen Vergangenheit, Szenen aus der nationalen Literatur, genrehafte Erzählungen aus dem gegenwärtigen Leben beherrschten den Markt und wurden von den staatlichen und städtischen Gewalten, die ihre öffentlichen Gebäude mit riesigen Wandbildern mitteilender oder lehrhafter Natur schmücken zu müssen glaubten, offiziell gefördert. Charles Eastlake (1793—1865), der in den Geschichtsbüchern unter der ständigen Bezeichnung des »englischen Piloty« lebt, ist durch diesen Beinamen genugsam charakterisiert. Er war kein geringes Talent, und die Art, wie er seine historischen Begebenheiten auswählte und komponierte, nötigt ebenso zum Respekt wie sein in der Hauptsache von Tizian und Rubens erborgtes Kolorit (Abb. 161). Aber es fehlte der Ausdruck einer persönlichen Beziehung des Malers zum Bilde, einer inneren Notwendigkeit, die zum Schaffen zwang. Diese verstimmende Gleichgültigkeit der Arbeit hat auch den Bildern des einst laut gepriesenen Daniel Maclise (1806—1708) den Nachruhm geraubt. Es läßt sich gegen seine Shakespearebilder (Abb. 162), seine Kostümschilderungen, seine Repräsentationsgemälde, seine enormen Fresken im Londoner



163. William Powell Frith. Derby-Rennen

Parlamentshause nichts einwenden — nur daß ihre trockene Korrektheit sie völlig in den Bann der Mittelmäßigkeit zieht. Wenigstens hielt sich Maclise von dem hohlen Pathos und der faustdicken Hurrastimmung der sonstigen Historienkunst fern, die rings um ihn her üppig wucherte und allmählich den Grimm der jungen Generation von 1850 erregte. Hoch erhebt sich aus diesen Niederungen der scharfe Beobachter William Powell Frith (1819 bis 1909), der von dem Leben auf den Rennplätzen (Abb. 163), am Strand der Modebäder, auf den als neuen Mittelpunkten des Getriebes fesselnden Bahnhöfen zu erzählen wußte und dabei in einer Manier, die an Menzel erinnert, alle Typen der Zeit mit unerschöpflicher Erfindungsgabe in witzigen Gruppierungen über die Leinwand verteilte.

Der Kunst den ethischen Ernst zurückzuerobern, die seelenlose Routine zu verjagen, an ihre Stelle eindringlichstes Naturstudium und den unmittelbaren Ausdruck tiefer Empfindung zu setzen, das ist das ursprüngliche Programm



164. **William Dyce. Jakob und Rahel. Hamburg, Kunsthalle**

der jungen Maler, die sich im Jahre 1848 zu der »PraerafaeliteBrotherhood« vereinigten. Wir verstehen heute unter dem Schlagwort »Präraffaelitentum« hauptsächlich eine Kunst, die sich mit einem gewissen preziösen Archaismus an die Maler des Quattrocento anlehnt und sich gern in die Wunder der Sage und der religiösen Legende vertieft; wir sehen als Vertreterinnen dieser unwirklichen Welt überzarte, überschlanke Frauenerscheinungen an uns vorüberschweben, Botticellifiguren, die vom Gift der modernen Melancholie gekostet haben, sinnlich-übersinnliche Köpfe mit bleichen Wangen und glühenden Augen, in denen ein aus Mystik und Erotik gemischtes Feuer brennt, seltsame Gestalten voll schwermütiger Träumerei und von einer lasterhaften Unschuld. Aber diesen Typus des präraffaelitischen Frauenbildes hat nur Rossetti und nach ihm sein Schüler Burne-Jones ausgebildet. Allerdings, die vertiefte Innigkeit des Gesichtsausdrucks haben sie alle gemeinsam, das stärkere Eindringen in die Geheimnisse des seelischen Lebens, dessen Erregungen sich in bedeutungsvollen Gesten auszusprechen suchen. Das alles aber ist aufs engste verbunden mit der neuen Hingabe an die Natur, die die Präraffaeliten zu überzeugten, anfangs sogar zu pedantischen Realisten machte. Wie ihr Prophet John Ruskin (1819 bis 1900) sahen auch diese jungen Künstler in Raffael bereits den Urheber des Virtuosentums, das sie bekämpften. Darum wollten sie wieder an die herbe Ehrlichkeit anknüpfen, die der Kunst vor dem Urbinaten eigen war. Und was der große Ästhetiker in seinem hinreißenden Erstlingswerk, den »Modern Painters«, gefordert hatte: die peinliche Beobachtung jedes Details, schrieben auch sie auf ihre Fahne. »Es gibt nur einen großen Stil,« rief Ruskin, »das ist die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des besonderen Charakters jedes in Frage kommenden Dinges, es sei Mensch, Tier oder Blume.« »Jedes Kraut, jede Wiesenblume hat eine spezielle, besondere und vollkommene Schönheit: ihren besonderen Ort, Ausdruck und Funktion. Das ist die höchste Kunst, die diesen besonderen Charakter erfaßt, entwickelt, erläutert und ihm die Stellung in der Landschaft anweist, auf der die Gesamtimpression des Bildes beruht. Jede Art von Fels, Erde, Wolken muß mit gleichem Fleiß studiert und gemalt werden. Und was von der Pflanze gilt, gilt auch vom Gestein.« Also: die Rücksicht auf die Gesamtwirkung des Bildes ist natürlich oberstes Gesetz, aber innerhalb der Arbeit zu diesem Ziel ist die korrekteste Nachbildung jeder



165. Ford Madox Brown. Cordelias Erbteil

Einzelheit Pflicht. Es ist der Rückschlag gegen die Turnersche Auflösung der Linien und Umrisse.

Diese realistischen Prinzipien führten die jungen Künstler, die nach wenigen Jahren gemeinsamer Tätigkeit ihre »Bruderschaft« auflösten, zu weiteren Reformgedanken, in denen sie dem altertümelnden Namen ihres Bundes zum Trotz weit mehr als Vorkämpfer moderner Tendenzen erscheinen. Die Beobachtung, auf die sie solchen Wert legten, dehnten sie bald auch auf das zeitgenössische Leben aus, das nicht nur in einer bedeutenden Porträtkunst, sondern zugleich schon in resoluten Wirklichkeitsschilderungen gefaßt wurde. Und auf dem gleichen Wege gelangten sie zu einer klareren Erkenntnis des Lichtes und der von ihm überglänzten, von innen heraus belebten und durchglühten Farbe, die sie zuerst und Jahrzehnte früher als die französischen Pleinairisten in der vollen Helligkeit ihrer natürlichen Frische wiederzugeben und in allen Wandlungen der Tagesbeleuchtung zu verfolgen suchten.

Solche Bestrebungen unterschieden die Werke der jungen Generation gleich im Anfang der Bewegung wesentlich von denen der herrschenden Historienmalerei, der ihr ganzer Haß galt, obschon sie sich in der Wahl der Stoffe gar nicht weit von ihr entfernte. Doch schon der Schotte William Dyce (1806—1864), den man den Vater des Präraffaelismus nennt, tat den entscheidenden Schritt vom Barock zur Frührenaissance, ja bis zur Gotik zurück. Er war in Italien mit Overbeck bekannt geworden und hatte von ihm entscheidende Anregungen empfangen, wie seine religiösen Bilder, die Flucht nach Ägypten, der Garten Gethsemane, Jakob und Rahel (Abb. 164), die Szene, da Johannes Maria vom Grabe Christi heimgeleitet, durch ihre frischen Farben und den Liebreiz ihrer keuschen Anmut beweisen. So zieht sich über Dyce, der auch Ruskin auf die Werke der jungen Präraffaeliten hingewiesen haben soll, eine deutlich erkennbare Linie vom deutschen Nazarenertum zu der englischen Schule hin-

über; das Quattrocento war hier wie dort die Quelle der Begeisterung. Neben Overbeck hat wohl auch Führichs Innigkeit die Engländer beeinflußt, wie manche Züge bei Dyce oder bei George Richmond (1809—1896) vermuten lassen. Ford Madox Brown (1821—1893) fügte dann zu dem nazarenischen das realistische Element. Er hatte in Paris Meissonier, in Antwerpen Hendrik Leys, in Brügge die flandrischen Primitiven studiert und stellte nun in London seine von neuem Geist erfüllten Historienbilder im Parlamentshause und seine Kompositionen aus dem modernen Leben der Schablonenkunst gegenüber. Bei Brown tritt zuerst jene vertiefte Beseelung der Gesten und Gebärden auf. Wenn bei ihm Christus den Jüngern die Füße wäscht, so sollen wir schon an der Haltung der Köpfe bei Jesus und Petrus unmittelbar den ungeheuren Eindruck empfinden, den diese Selbsterniedrigung des Heilands auf die Apostel macht. Wenn Romeo im Morgengrauen von der Geliebten Abschied nimmt, sollen wir von Julias geschlossenen Augen, von ihrer unbeweglichen Haltung, von Romeos wildem Kuß und seiner ins Leere greifenden Hand die tragische Süße der Tageliedszene auf uns überströmen fühlen. Wenn der greise König Lear seinen Fluch über Cordelia ausstößt, sehen wir eine Gruppe von leidenschaftlich bewegten Menschen vor uns, die mit den lebenden Bildern der landläufigen Shakespeare-Illustration nichts mehr gemein hat (Abb. 165). Nicht in theatralischer Verzweiflungspose, sondern in der tränenlosen Starrheit des furchtbarsten Schmerzes kniet Isolde vor dem Leichnam Tristans. Diese psychologische Eindringlichkeit steckt auch in Browns Bild des Auswandererpaares, das vom Schiffe aus die englische Küste noch einmal grüßt, und in seinem berühmten großen Gemälde der »Arbeit«, das eine Anzahl charakteristischer moderner Typen zusammendrängt.



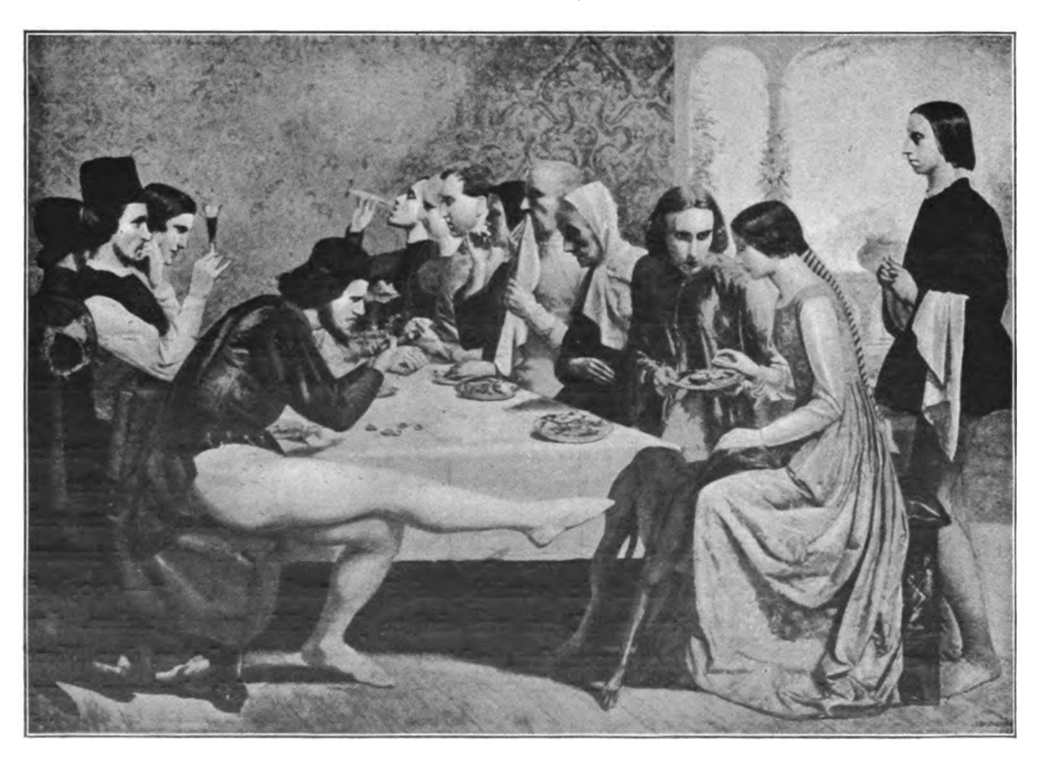
166. Holman Hunt. Christus, das Licht der Welt

Von Brown, der selbst der Bruderschaft nicht angehörte, übernahmen die jüngeren Künstler die Hauptprinzipien ihrer neuen Lehre: den eckigen Ausdruck, die harten, ungebrochenen und unvermittelten, stets frischen Farben, die zarte Detailmalerei, die ausdrucksvolle Geste und die psychologische Vertiefung. Das alles, verbunden noch mit der nazarenischen Quattrocentofrömmigkeit, findet sich vereinigt bei Holman Hunt (1827—1909), der wiederum auf Overbeck zurückweist. Denn von einigen Jugendbildern abgesehen, deren Themata englischen Dichtern entnommen sind, gehörte fast sein ganzes Leben dem Dienste des Christentums, dem er sich mit der innigen Einfalt eines unerschütterlich gläubigen Herzens hingab. 1854 erschien auf der Londoner Ausstellung das berühmte Erstlingswerk dieser christlichen Reihe: das »Licht der Welt«, Jesus als Seelensucher, der mit der Laterne in der Hand



167. J. E. Millais. Christus im Hause seiner Eltern

an die Häuser der Menschen pocht, daß ihm aufgetan werde (Abb. 166). Dann aber zog Hunt, Ruskins Forderung höchster Korrektheit erfüllend, nach dem Orient, um auf dem geweihten Boden Palästinas die Schauplätze der heiligen Geschichte zu studieren. Auf Grund



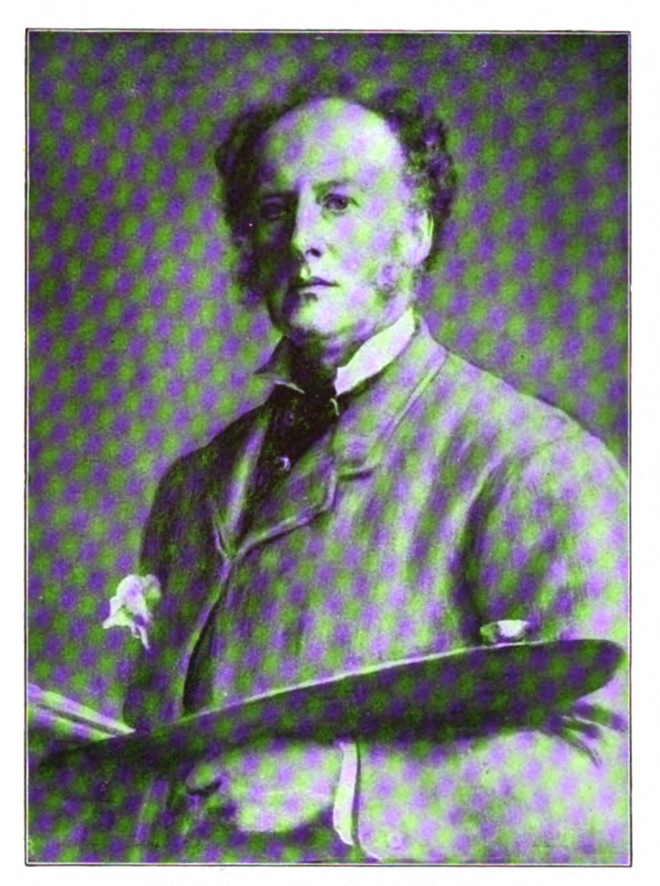
168. J. E. Millais. Lorenzo und Isabella. Liverpool, Galerie

dieser Forschungen entstanden seine Darstellungen aus dem Leben Christi, die an minutiöser Spitzpinselei das Äußerste leisten. Doch auch dieser Legendenmaler beteiligte sich an den modernen Bemühungen des Bundes; sein »Erwachen des Gewissens« ist ein Sittenbild aus der Gegenwart, in dem nach hundert Jahren Hogarths moralisierende Absichten mit starker Wirkung nachklangen.



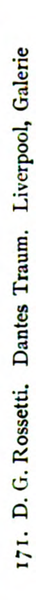
169. J. E. Millais. Eingeschlafen. London

John Everett Millais (1829 bis 1896) endete ganz in diesem modernen Realismus. Zwar in der ersten Zeit der »P. R. B.« — wie sich die Bruderschaft im Telegrammstil der englischen Abbreviatur gern bezeichnete — war gerade er es, der die Siege der Gruppe entschied. Die Boccaccioszene »Lorenzo und Isabella« (Abb. 168) und das kostbare Bild »Christus im Hause seiner Eltern« (Abb. 167), das den Vorgang in die Werkstatt eines orientalischen Zimmermanns verlegt, gehören in der kühlen Frische ihrer Farben und den herben Linien der Komposition zum Feinsten, was der Präraffaelismus hervorgebracht hat. Millais hat auch in der Folge Themata aus der Bibel, aus Dichtungen und Legenden behandelt, daneben Kostümszenen eigener Erfindungen gemalt, die am liebsten von schmerzensvoller Liebe erzählen, und bei allen diesen Arbeiten das Schulprinzip der Detailausführung treulich befolgt. Aber sein Blick war von vornherein mehr als bei den anderen auf die malerische Harmonie des Ganzen gerichtet. Im Gegenständlichen mehr als seine Genossen zum Gleichgültigen, auch zum Banalen bereit (Abb. 169), im Ausdruck der Blicke und Gebärden einfacher als sie, ist Millais, aus einem französischen Geschlecht entsprossen, das stärkste Farbentalent dieser Revolutionäre von 1848. Die gefährliche Vielseitigkeit seiner enormen Begabung hat ihn allerdings dazu verleitet, die verschiedenen Stilarten, die er beherrschte, nach Belieben miteinander wechseln zu lassen; aber immer deutlicher ward doch sein Streben, die Farbenskala seiner Palette und den Gesamtton seiner Bilder zu verfeinern. Er hat sich dabei an der kühlen Zurückhaltung des Velazquez geschult, und graue, schwarze, rosa, hellblaue Töne spielen nun bei ihm eine große Rolle. Sie tauchen in dem bekanntesten Bilde der siebziger Jahre, der »Nordwestlichen Durchfahrt«, auf, in der ein alter Seemann den Ruhm Englands zu künden hat, sie beleben Millais' Landschaften, und sie befähigten ihn, ein bedeutender Porträtist zu werden (Abb. 170). Auch bei ihm ist der Katalog der Bildnisse zugleich eine Liste der berühmtesten Engländer seiner Epoche. Ruskin und Carlyle, Gladstone und sein Gegner Disraeli, Henry Irving und Arthur Sullivan, Kardinal Newman und Lord Salisbury erscheinen vor uns.

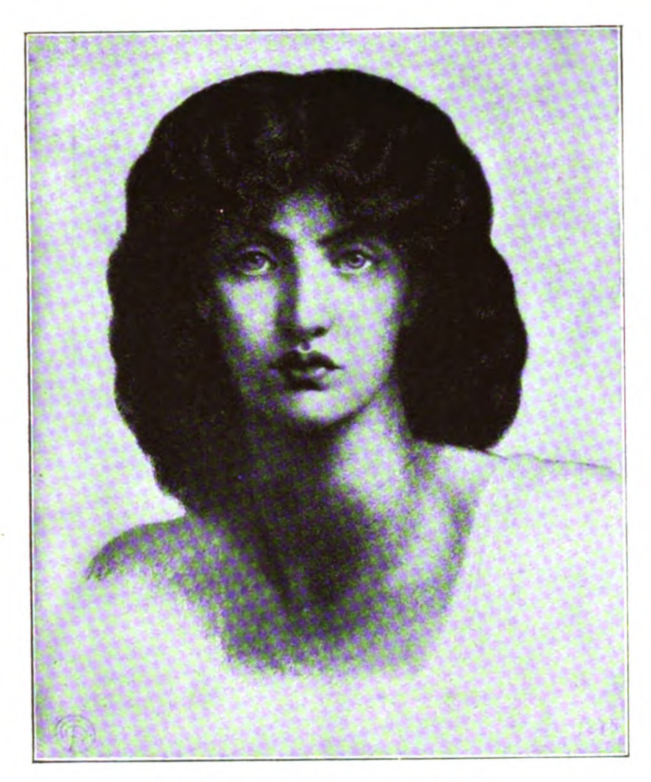


170. J. E. Millais. Selbstbildnis. Florenz, Uffizien

Anders als Brown, Hunt und Millais ist Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) niemals realistischen Versprechungen erlegen. Im Gegenteil: er geriet von der naiven Schlichtheit der Quattrocentisten immer tiefer in die romantische Traumwelt hinein, die für uns das Erbe des Präraffaelismus geblieben ist. So steht er ganz allein. Das schmerzensvolle Sehnen der Phantastik Blakes, die Religiosität der Dyce und Hunt, die Herbheit der Jugendarbeiten Millais', der gesteigerte Gefühlsausdruck bei Brown finden wohl bei ihm einen Widerklang. Aber das alles wird aufgesogen von der eigentümlichen Empfindungswelt dieses Malerpoeten. Das christliche Element mischt sich bei Rossetti, dem Italiener, dem Katholiken, mit einer mystischen Note und zugleich mit einer schwülen Erotik. Das Sentimentale steigert sich zu schmachtender Trauer, das Träumerische zum Somnambulen. Große dunkle Augen starren seherhaft ins All, als durchschauten sie die Verwandtschaft von Traum und Tod und sexueller Ekstase, von der schon die deutschen Romantiker phantasiert hatten (Abb. 172). Blasse, schlanke Hände mit zarten, zerbrechlichen Fingern verschränken sich in eckigen, preziösen Linien, halten eine Blume, einen Spiegel, ein kostbares Gefäß. Über hochaufgeschossenem, hüftenlosem Körper trägt ein starker Hals, der sich verlangend emporreckt, einen schmalen Kopf von edlen Linien, der von flutenden Wellen schimmernden Blondhaars oder dunkler Locken umrauscht ist. Zwei schöne Engländerinnen, Miß Elisabeth Siddal, Rossettis Geliebte und wenige Jahre lang seine Gattin, und neben ihr Mrs. Morris, waren die Modelle dieser Gestalten, die wohl schon auf dem König Lear-Bilde Browns sich ankündigten, aber ihre typische Prägung erst jetzt erhalten. Auch im Werke Rossettis selbst macht dieser Typus eine Entwicklung durch. Erst in den Anfängen steckt er bei den Marienbildern, bei denen der begeisterte Vorkämpfer der »Early Christian Art« einsetzt. Dann wächst er zu großer Schönheit empor in den erotischen Szenen aus der Tristan- und Artussage, aus mittelalterlichen Romanen und Legenden und aus dem Decameron. Er steigert sich noch in den Bildern nach Dante, dessen Namen Rossetti trug, in dessen hoher Geisteswelt er aufgewachsen war, und dessen Liebesschicksal ihm nach Elisabeths frühem Tode wie eine Vorahnung seines eigenen erschien (Abb. 171). Seine höchste Staffel erreicht dieser präraffaelitische Frauentypus in den Werken der letzten Epoche, in denen nur einzelne Gestalten — Monna Vanna, Proserpina, Beata Beatrix, Astarte Syriaca, Fiammetta, Venus Verticordia, Lilith oder


171. D. G. Rossetti. Dantes Traum. Liverpool, Galerie

Desdemona oder anders genannt — erscheinen, die Fra Angelicos und Botticellis unschuldsvolle Anmut mit exaltierten Stimmungen mischen wollten. Die Farbe, die von vornherein mit starken Akkorden die dekadenten Poesien begleitet, möchte nun in den Tönen üppiger Giftblumen leuchten, wird aber dabei immer äußerlicher in ihren Wirkungen.

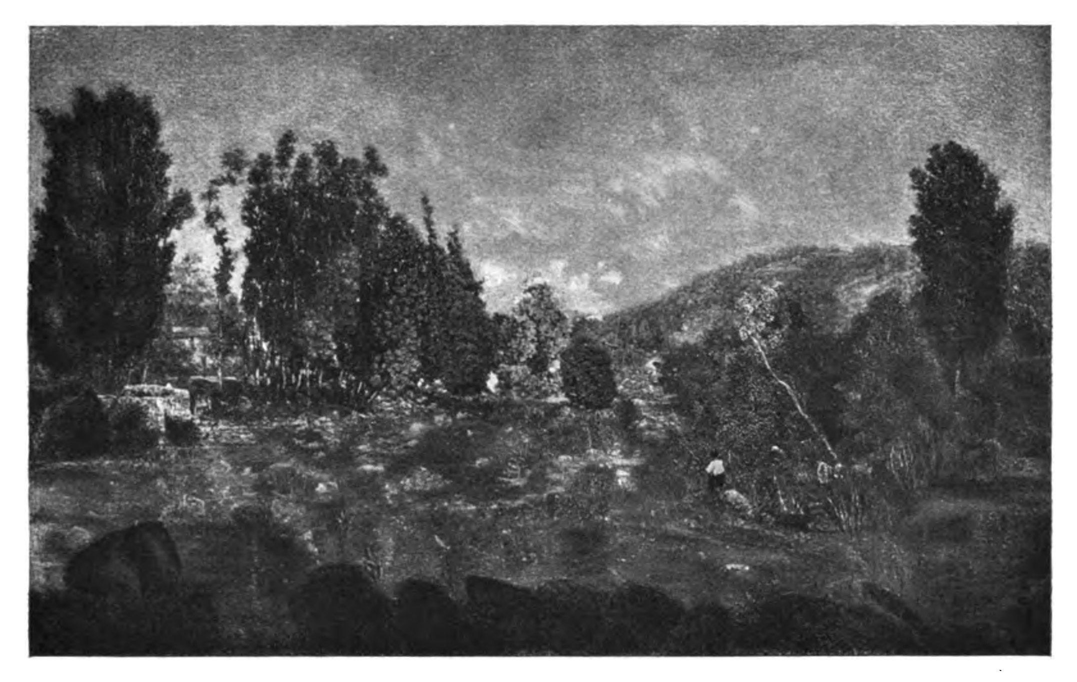


172. D. G. Rossetti. Studie. London

Rossetti war nicht allein ein Maler. Er war auch ein Dichter, der erst im »Germ«, der Zeitschrift der Bruderschaft, später in lyrischen Bändchen von hohem Reiz, mit Swinburne wetteifernd, poetische Parallelen zu seinen Gemälden zog. Er war, aus einer Familie von Künstlern stammend, der Begründer und Träger einer ganzen Kultur, die seine Nachfolger, Burne-Jones an der Spitze, systematisch zu jenem englischen Ästhetentum ausbildeten, das im letzten Drittel des Jahrhunderts einen ungeheuren Einfluß ausübte und der kunstgewerblichen Reformbewegung den entscheidenden Anstoß gab. Dies halb literarische, halb dekorative Element, das in Rossetti wie in den andern Mitgliedern der P. R. B. wirkte, war schließlich stärker als ihre malerisch-artistischen Eigenschaften. Ihr Archaismus, so sehr er von modernem Gefühlsgehalt durchtränkt ist, bedeutet gegenüber den Taten Constables und Turners doch einen Rückschritt, und so hört mit dem Präraffaelitentum die englische Malerei fürs erste auf, die Rolle der europäischen Führerin zu spielen. An ihre Stelle rückte die Kunst Frankreichs.

3. Der Realismus in Frankreich

Es war im Jahre 1822, als im Pariser Salon der zum Franzosen gewordene Richard Parkes Bonington einige seiner Aquarelle ausstellte und eine Reihe englischer Landsleute mitbrachte, unter denen Constable vorläufig noch fehlte. Aber zwei Jahre später erschien der große Entdecker der modernen Landschaftskunst selbst mit einigen Bildern in Paris, mit ihm die bedeutendsten seiner gleichstrebenden Freunde, und es war den jungen Franzosen, die diese Werke bewunderten, als seien sie plötzlich sehend geworden. Dem stillen Streben einiger weniger Künstler, die sich während der klassisch-romantischen Epoche in die einfache Schönheit der heimischen Natur versenkt und bei diesen redlichen Bemühungen ebensowenig ein Echo gefunden hatten wie ihre Gesinnungsgenossen in Deutschland, erstand hier mit einem Schlage eine mächtige Hilfe. Nur ein kleiner Kreis von Kennern hatte sich um die Schöpfungen der Georges Michel (1763—1843), André Jolivard (1787—1851), Paul Huet (1804—1869) und ihrer Genossen, wie Camille Flers (1802—1868) oder Louis Cabat (1812—1893) bekümmert, die, gestützt auf ein erneutes Studium der alten Niederländer, die nordfranzösischen Ebenen und Küsten, die sanften Höhen und Waldungen des Montmartre und der sonstigen Umgebung von Paris malten, in der schon damals der Wald von Fontainebleau eine Rolle zu spielen begann. Nun aber ward durch Constables Ver-



173. Théodore Rousseau. Das Tal von Tiffauges

mittlung die Linie von den Holländern her weiter gezogen. Es beginnt die große Zeit des »paysage intime«, die einen Umschwung in der Kunstauffassung der ganzen Welt mit sich bringen sollte.

Das Neue, das hier auftritt und alsbald in den Werken der Meister von Barbizon, also der Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, Daubigny, Millet, seinen gewaltigen Ausdruck fand, war ein Verhältnis zur Natur, wie es frühere Jahrhunderte nicht kannten. Es ist oft darauf hingewiesen worden, wie auffallend und wie verständlich wieder es ist, daß gerade das Zeitalter der Riesenstädte eine Liebe zur unberührten Gotteswelt und in der Kunst einen leidenschaftlichen Hang zur Landschaftsmalerei hervorgebracht hat wie nie zuvor. Gerade die in die engen Kerker wirrer Häusergebirge verbannte Kulturmenschheit sehnt sich mit verdoppelter Lust in die Natur hinaus und findet bereits in der Möglichkeit, das Auge über eine Ebene zum fernen Horizont schweifen zu lassen, einen Genuß, berauscht sich schon im Anblick des Gewordenen und Gewachsenen, nicht Gemachten und Erdachten, sieht in der freien Willkür jeder Baumsilhouette eine beglückende Abwechslung gegenüber der Regelmäßigkeit städtischer Straßen. Das Geschlecht, das sich von der Kirche mehr und mehr entfernte, sah in der Hingabe an die Natur eine Art freien Gottesdienstes, in der sich seine reinsten Empfindungen, vom Dunst des Alltags befreit, zu einem höheren und reicheren Lebensgefühl verbinden. Künstler von solcher psychischen Verfassung bedürfen keiner Besonderheit in der Landschaft, um die Seligkeit ihres Herzens ausströmen zu lassen. Gerade das einfachste, bescheidenste Thema erscheint dem Maler als willkommener Anlaß, in seine Geheimnisse einzudringen, in der liebevollen Wiedergabe seiner Licht- und Schattenreize, seiner Formkontraste, seiner atmosphärischen Besonderheiten die von der Wirklichkeit empfangenen Gefühlseindrücke in künstlerischer Läuterung mitzuteilen. Die gemalte Landschaft ist nicht mehr Kulisse für eine Szenerie von Figuren, nicht mehr dekorativer Hintergrund, nicht mehr Darstellung einer geographischen Besonderheit, sondern ein »état d'âme« des Künstlers selbst,

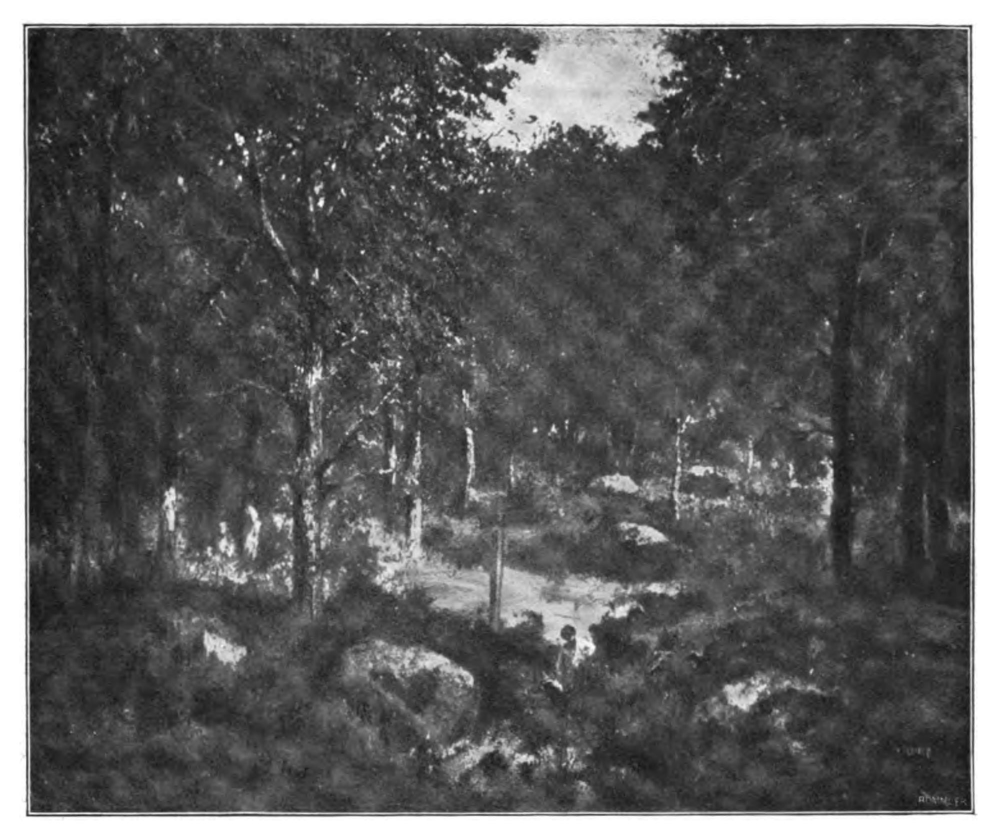


174. Camille Corot. Das Bad der Diana. Bordeaux, Museum

dessen Konzentration im Bilde auch die Seele des Beschauers in eigentümliche Bewegung versetzt.

Um solcher Sehnsucht Befriedigung zu schaffen, war es nicht nötig, weit in der Welt umherzureisen, war es nicht einmal nötig, die Landschaft der Heimat da aufzusuchen, wo sie pathetisch und rhetorisch wurde. Es genügte, die Stadt so weit zu verlassen, daß ihr Lärm die Andacht nicht störte. Unter den Bäumen von St. Cloud, in dem benachbarten Ville d'Avray mit seinen stillen Seen, im Walde von Fontainebleau, den die französische Kunst schon vor Jahrhunderten geweiht hatte, gab es Gelegenheit genug, der Natur ins Auge zu schauen und aus ihrem ewigen Quell zu schöpfen. Wann der erste Pariser Maler nach Barbizon ausgewandert ist, hat sich noch nicht mit Bestimmtheit feststellen lassen. Sicher ist nur, daß seit dem Jahre 1830 Rousseau, Corot, Diaz und ihre Freunde sich hier zum Sommerstudium niederließen, und daß von diesem Zeitpunkt an die Wallfahrten der Künstler nach dem kleinen Neste am Rande des Fontainebleauer Waldreviers einen größeren Umfang annahmen. Wenn den deutsch-römischen Nazarenern das ehemalige Refektorium des Klosters von San Isidoro als Ort der Zusammenkunft gedient hatte, so war hier die Scheune der Ortsherberge der Schauplatz der abendlichen Konvivien. So hatte sich der Stil der Zeit geändert. Das Atelier aber war — der Wald, in dem die Freunde sich tagsüber verteilten.

Théodore Rousseau (1812—1867) ist die stärkste Erscheinung der Gruppe. Selbst erfüllt von einer unerschütterlichen Kraft des Willens, hat er die Natur am liebsten da aufgesucht, wo sie feste, kraftvolle Formen zeigte. Den Linien eines Bergzuges, einer Felsenschlucht, eines Granitblocks, eines hügeligen Terrains folgte sein Auge mit leidenschaftlicher Liebe für die Plastik der Landschaft, die er in allen Stimmungen und Beleuchtungen mit männlicher, ernster Aufrichtigkeit geschildert hat (Abb. 173). Rousseaus Ruhm aber sind seine Bäume. Sie stehen in seinen Bildern wie mythische Persönlichkeiten, ihr knorriges Geäst, ihr rauschendes Laub, das Gewirr ihrer zarten Zweige, ihr mächtiger Stamm, alles er-



175. N. V. Diaz. Waldlandschaft

hält individuelles Leben. Es hat kein Meister je gelebt, der den Organismus eines Baumes tiefer erfaßt hätte als Rousseau. Seine Auffassung wie seine Farbe sind mehr episch als lyrisch, von unbestechlicher Sachlichkeit und einer Präzision, die ihn in seiner letzten Zeit sogar zu übertriebener Verehrung des Details verlockte. Es ist kein Wunder, daß ein Künstler von dieser Eigentümlichkeit die eindringlichste Wirkung als Zeichner erreichte. So stark bei Rousseau das Farbengefühl ausgebildet war, so tapfer er auch hier gegen die akademische Schulmanier focht, seine Stärke war doch sein fabelhaftes Können in der Wiedergabe des Gerüsts der Formen und Linien, die unter der farbigen Hülle der Welt ruhen, und darin konnten ihn Bleistift, Feder und Tusche noch rascher zum Ziel führen als die Palette.

Neben dem Epiker Rousseau steht Camille Corot (1796—1875), der Lyriker. Er war der Älteste der Meister von Barbizon, aber sein Naturempfinden rückt ihn dem modernen Gefühl näher als alle seine Genossen. Spricht man Corots Namen aus, so denkt man an Landschaften, die erfüllt sind vom Zauber zartester Poesie, an Birken und Pappeln und Weiden, deren junge Blätter sich zitternd in lauer Frühlingsluft bewegen, an duftige Morgenstimmungen und träumerische Abendstunden, wenn der Tau in den Gräsern schimmert und ein feiner, feuchter Dunst aufsteigt, der den Konturen der Dinge ihre Festigkeit nimmt und alles wie in einen Elfenschleier hüllt, an stille Weiher, in denen sich der matt leuchtende Himmel spiegelt, ehe die scheidende Sonne ihre letzten Strahlen abberuft, an graue Häuser und Mauern, die von grünem Baum- und Buschwerk umrahmt und umrankt sind, an weite Fernblicke durch helle Waldlichtungen, in denen die kleinen Gestalten fröhlicher Menschen



176. Jules Dupré. An der Tränke. St. Petersburg, Akademie

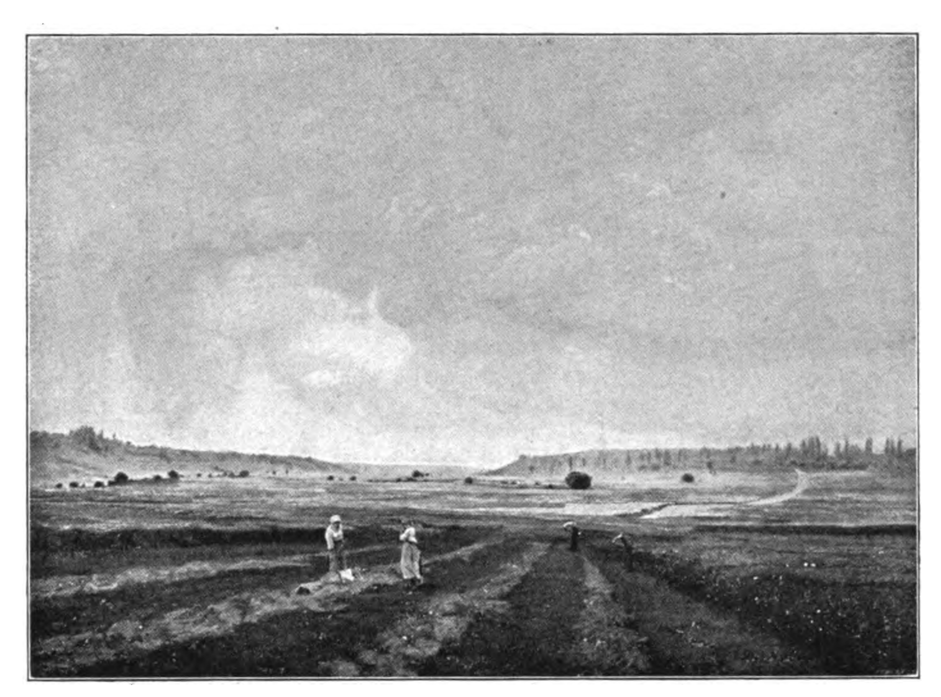
auftauchen (Abb. 174). Es ist in seinen Bildern etwas von der verschwimmenden Weichheit Watteaus und Gainsboroughs, nur daß ein zarteres Licht durch das Waldrevier dringt und die schweren Farben des bräunlichen Grün und gedämpften Blau einem unsagbar feinen silbriggrauen Ton weichen (Tafel X). Auch Corots Interieurs und seine größeren Figurenbilder haben dies Silbergrau, diesen zurückhaltenden, gedämpften Klang, der alle farbigen Gegensätze zu einer wunderbaren Einheit auflöst. Allem Lauten abhold, hat er die Welt, die ihn umgab, ganz in jene unbestimmten, schmeichlerischen Farben getaucht, die wie das Wogen musikalischer Akkorde heimlichen Stimmungen der Seele unmittelbaren Ausdruck geben. Als ein Dichter, nicht als ein Realist der Schilderung trat er der Natur gegenüber, und mehr als im Freien hat er im Atelier gemalt, aus den Studien, die er draußen gemacht, und den Traumpoesien, die sein Inneres erfüllten, Landschaftsbilder mischend, die wie holde Paraphrasen auf die Wirklichkeit ringsum anmuten. Das Tatsächliche, Gegenständliche ist ihm gleichgültig, nur den farbigen Schimmer, der wie ein Hauch auf den Ebenen und Wäldern, den Wiesen und Blumen und Wassern ruht, will er ablösen, gleichsam das Unmaterielle der Materie mit leichten, behutsamen Pinselstrichen auf die Leinwand retten. Corot war noch unter dem Einfluß des französischen Klassizismus herangewachsen, und noch spät erinnerten die Nymphen, die so gern durch die Schatten seiner Wälder huschen, erinnerte gelegentlich sogar die Komposition seiner Bäume an die Meister, an denen er sich zuerst gebildet. Mehrere Reisen nach Italien bestärkten ihn noch in diesen Tendenzen, und selbst der Einfluß der Engländer und Rousseaus, den er schon als reifer Mann erfuhr, wandelte ihn nur langsam. Als ein Fünfzigjähriger erst fand er sich ganz, und nun erleben wir an ihm das Phänomen, das uns



Landschaft. Von Camille Corot

Paris, Louvre





177. Antoine Chintreuil. Landschaft. Frankfurt a. M., Städelsches Institut

bei großen Meistern oft begegnet: das Alter bedeutet für Corot kein Nachlassen, sondern eine fortgesetzte Steigerung der Kräfte, eine immer großartigere Entwicklung seiner Eigenart, ein Emporschweben zu immer höherer Freiheit und Leichtigkeit des malerischen Ausdrucks.

Auch Diaz (1807—1876) war älter als Rousseau. Auch er mehr ein Poet denn ein Realist, aber von anderem Holze als Corot. Der spanischen Heimat seiner Familie verdankte er nicht nur seinen klingenden Namen — Narcisso Virgilio Diaz de la Peña —, auch eine leidenschaftliche Liebe zu leuchtenden und schillernden Farbeneffekten hat diese südliche Herkunft in ihn gepflanzt. So ward seine Lieblingszeit nicht der sanfte Frühling Corots, sondern der Sommer, wenn die Strahlen der Sonne ihr Gold durch volle Blätterkronen und üppiges Gebüsch auf Baumstämme und Waldboden rieseln lassen, und der Herbst, wenn die Natur vor dem Abschiednehmen noch einmal all ihre farbigen Wunder entfaltet und glühendes Rot und Braun und Gelb den Wald in ein Märchenreich verwandeln (Abb. 175). In solchen funkelnden Feuerwerkspielen war Diaz Meister, und wenn aus seinen Landschaften nicht die tiefe Innigkeit des Naturgefühls strömt, die den Werken seiner Barbizon-Genossen ihre Macht verleiht, so weidet sich an ihnen um so mehr das Auge des Beschauers, dem seine erregten Malersinne ein prunkendes Fest bereiten. Auch in Diaz' Wäldern leben holde Nymphen und Göttinnen, aber sie sind nicht von klassischer Herkunft wie die Corots, sondern von fern schon den erdhafteren Frauen Renoirs verwandt, schöne und lockende Nixen, aus hitzigen Sommerträumen geboren, welche die glühende Sonne auf den schimmernden nackten Gliedern oder phantastisch bunten Seidengewändern ihr Spiel treiben lassen. Oft räumen diese koketten Wesen anderem bunten Volk, Bauernkindern und Zigeunern, das Feld und ziehen sich aus dem Walde in Hallen und Gemächer zurück, wo ihre farbig gesteigerte und südländisch aufgeputzte Rokokopikanterie als Alleinherrscherin ihre Reize entfaltet.

Jules Dupré (1812—1889) hatte mit Diaz als Maler der Porzellanmanufaktur von Sèvres begonnen. Er blieb ihm auch später nahe durch den größeren Reichtum der Palette,



178. Adolphe Monticelli. Die Musik

der beide von ihren Freunden unterscheidet. Aber Duprés dramatischer Sinn suchte andere Stoffe als die glitzernden Lichterspiele des Spaniers. In ihm ist noch der Geist der romantischen Zeit lebendig, der die Natur am liebsten feiert, wenn sie in drohenden Gewittern oder gewaltigen Farbenschauspielen den kleinen Menschen ihre Allmacht fühlen läßt. Wie Constable für England, ward Dupré für Frankreich der Maler der Wolken und des Himmels, dessen wechselnde Wunder er unablässig studierte. Selten nur hat er Interieurs gemalt. Selten auch liegt bei ihm die Landschaft im Frieden der Ruhe, den aber sein malerisches Genie nicht minder überzeugend zu schildern weiß (Abb. 176). Meist ist die Stille nur ein Vorbote nahender Stürme, langsam ziehen am Horizont düster graue Gebilde herauf. Wenn dann die Elemente ihren Tanz beginnen, der Regen niederfährt und der Sturm die Kronen der Bäume beugt, schlägt Duprés Herz höher. Glühende Sonnenuntergänge nach Gewitterschauern, gespenstische Mondscheinszenerien mit zerrissenen Wolken und phantastischen Baumsilhouetten reizen sein Malerauge, und gewaltsam wie diese Effekte ist Duprés Farbenvortrag, der kein vorsichtiges Ausglätten und Vertreiben der einzelnen Töne kennt.

In der Nähe von L'Isle Adam, wo Dupré in der Einsamkeit die zweite Hälfte seines Lebens verbrachte, war Charles François Daubigny (1817—1878), ein geborener Pariser, herangewachsen, und das beschauliche Glück ländlichen Lebens, das er als Kind kennen gelernt hatte, gab von Anbeginn seiner Kunst das Gepräge. Daubignys Liebe galt der zufriedenen Ruhe in der Natur, die er, weniger subjektiv als die anderen Führer der Schule von Barbizon, treu beobachtend und nachschaffend wiedergibt. Corot, Diaz und Dupré suchen in der Landschaft den Widerschein ihrer eigenen Stimmungen; Daubigny versenkt sich andachtsvoll in ihre Schönheit. Realistisch gesinnt, doch ohne die wuchtige Kraft Rousseaus, begnügte er sich damit, die Herrlichkeit weiter Ebenen, malerischer Weiher und Flüsse, buschiger Ufer, wogender Kornfelder und Wiesen in das Viereck eines Bildes zu bannen. Blühende Obstbäume, sanfte Hügelwellen, das ist seine Welt, der Frühling vor allem ist seine Jahreszeit, aber er feiert ihn nicht wie Corot in ätherisch-zarten lyrischen Gedichten, sondern preist ihn bürgerlicher als die frohe Zeit des Blühens (Tafel XI). Daubigny ward



Landschaftsstudie. Von Ch. Fr. Daubigny
Dresden, Privatbesitz

Tafel XI

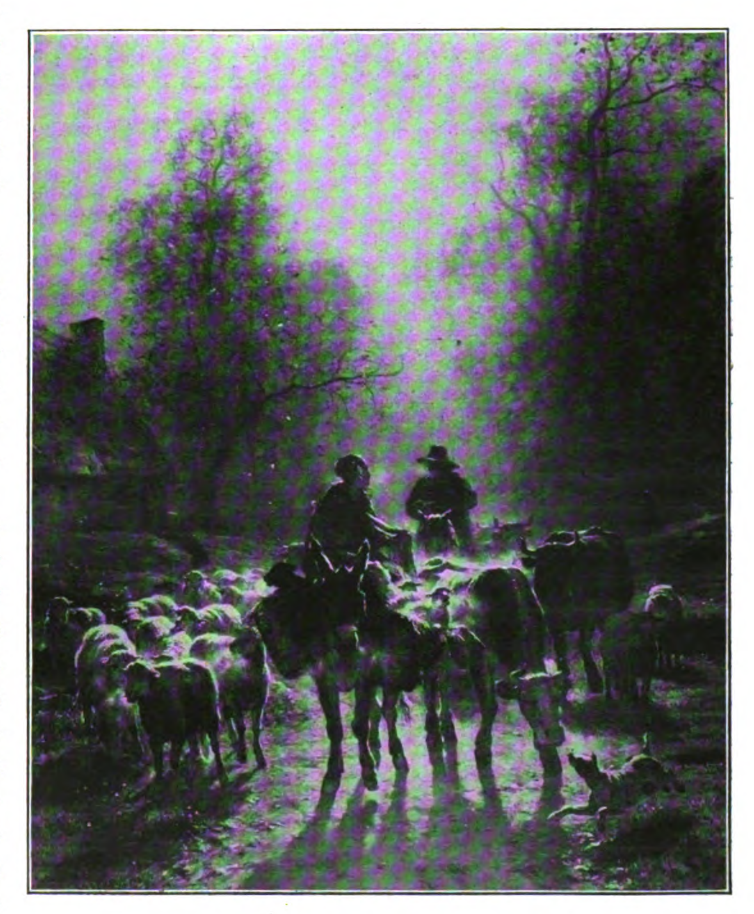


nicht müde, das sanfte Wehen der lauen Lüfte über der erwachenden Natur, die hoffnungsvolle Stimmung des Lebens auf dem Lande, bevor der Sommer die Glutlasten seiner Hitze niedersenkt, den feuchten Duft über dem frischen Grün von Gräsern und Büschen in liebevoll durchgearbeiteten Bildern, rasch hingeworfenen Skizzen und entzückenden Radierungen festzuhalten. Nur selten ward diese idyllische Reihe durchbrochen, etwa wenn der Meister einmal ausnahmsweise die Öde des Winters malte, oder wenn ihn auf einer Fahrt über die Alpen die heroische Landschaft Italiens anlockte.



179. Rosa Bonheur. Heide in den Pyrenäen

Neben diesen Großmeistern der Schule von Barbizon steht eine ganze Schar weniger bekannter Künstler, die ihren Lehren folgten und sich oft ebenbürtig neben sie stellten. Antoine Chintreuil (1814—1873) ist der bedeutendste dieser Männer »ersten Ranges zweiter Ordnung«, um ein hübsches Wort Herman Grimms zu gebrauchen. Er hat am liebsten, Daubigny nacheifernd, den Duft der Ebene und das Spiel des Sommerlichts auf den Feldern gemalt (Abb. 177), aber auch düstere Stimmungen festgehalten, die an den Romantismus Duprés streifen.



180. Constantin Troyon. Aufbruch zum Markt
St. Petersburg, Akademie



181. Ch.-E. Jacque. Schafstall. St. Petersburg Akademie

Adolphe Monticelli (1824—1886) knüpft an die funkelnden Palettenspiele Diaz' an, aber es verbinden ihn auch noch Fäden mit dem Kolorismus des Delacroix. Beider Anregungen hat er, ein Meister im Erfinden glühender Farbenphantasien, bis zur äußersten Folgerung geführt; die Landschaft der Fontainebleauer verwandelt sich bei ihm, von zierlichen Figürchen in bunten Gewändern belebt, in einen malerischen Zaubergarten, in dem die Farbe zu eigener Ergötzung ihre schimmernden Tänze aufführt (Abb. 178). Jean-Alexi Achard (1807—1884) trat in seiner Kunst Rousseau nahe, François-Louis Français (1834—1897), der schon einer jüngeren Generation angehört, etwa zwischen Corot und Daubigny. Zu selbständiger Bedeutung neben den Landschaftern aber rückte der große Tiermaler des Kreises auf: Constantin Troyon (1810—1865). Die Fontainebleauer wären nicht die Nachfolger der alten Niederländer gewesen, wenn sie nicht auch den Tieren ihre Liebe entgegengebracht hätten. Auch bei Troyon besteht zwischen der Landschaft, die deutlich Rousseaus Einfluß verrät, und den Gruppen der Ochsen, Kühe und Schafe ein inniger Zusammenhang; doch die Leiber der Tiere wachsen in mächtigen Umrissen zu monumentalen Gestalten empor. Man denkt an Cuyp beim Anblick dieser ruhenden oder fürbaß trottenden »schleppfüßigen Rinder«, die sich als schwere Massen über die weitgestreckte, von Baumgruppen und Weihern unterbrochene Ebene bewegen, während ihre fetten Glieder vom schimmernden Licht des Morgens oder der sinkenden Nachmittagssonne getroffen, vom feuchten Dunst des Herbstnebels umspielt werden (Abb. 180). Den Höhepunkt seiner kraftstrotzenden, durch eine prachtvolle Malerei ausgezeichneten Schilderungen erreichte Troyon in dem großen Bilde der »Boeufs se rendant au labour« (1855) im Louvre. Diese urtümliche Wucht erreichte keiner seiner Nachfolger wieder. Weder Rosa Bonheur (1822—1899), obschon sie, als die männlichste Malerin, die je gelebt, in ihrer Frühzeit Tierbilder von außerordentlicher Kraft und Lebendigkeit geschaffen und später im Kunsthandel, namentlich auch im



182. J. F. Millet. Der Säemann (1850). Skizze

überseeischen, eine so große Rolle gespielt hat, daß sie den herberen, dem Publikum weniger verständlichen Meister in Schatten stellte (Abb. 179). Noch Emile van Marcke (1827 bis 1890), Troyons persönlicher Schüler, der als Landwirt das Vieh selbst züchtete, das er malte. Noch Charles-Emile Jacque (1813—1894, Abb. 181), der vorzügliche Schafmaler und Radierer, der später in seinem deutschen Schüler Albert Brendel einen Doppelgänger erhielt.

Mit Jacque zusammen erschien im Sommer 1849 in Barbizon der Künstler, dessen Ruhm bald den aller anderen Mitglieder der Kolonie überstrahlen sollte: Jean-François Millet (1814—1874), der große Entdecker der modernen Bauern- und Arbeiterwelt für die Kunst. Mit Millet hält die menschliche Gestalt Einzug in die intime Landschaft der Fontainebleauer, nicht um als Staffage die Stimmung ihrer Wiesen und Bäume zu verdeutlichen, sondern um den Ausdruck ihrer neuen Naturauffassung in den Ausdruck einer neuen Weltanschauung zu steigern. Als Bauer unter Bauern war Millet in dem normannischen Dorfe Gruchy bei Cherbourg, nahe der Küste, geboren und aufgewachsen. Es war seine eigenste Welt, deren Prophet er wurde, als er, nach allerlei tastenden Anfängen in Paris, wo er sich durch Nachahmungen graziöser Rokokovorbilder im Geiste Bouchers und Fragonards zu ernähren suchte, im Revolutionsjahre 1848 den ganzen Plunder der Konvention in weitem Bogen von sich schleuderte und zu dem Bauernmaler wurde, den wir verehren. Nicht als ein Städter, der wie die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts an der Plumpheit der Bauern seinen Spaß hat oder, wie die Herrchen und Dämchen der Puderzeit, zur Ergötzung seiner Mußestunden ins bebänderte Schäfer- und Hirtenkostüm schlüpft, auch nicht als ein Ankläger, der die Armut und Not des Landarbeiters den Ausstellungsbesuchern mahnend ins Gewissen ruft, ist Millet an diese Stoffe herangetreten, sondern als ein Epiker des bäuerischen Lebens und der Arbeit (Abb. 183). Er hat seine Menschen nicht verschönt und theatralisch zurechtgeputzt, sondern sie in ihrer Einfachheit, in ihrer bäuerischen Schwere, in ihrer Dumpfheit und Häßlichkeit mit rücksichtslosem Wahrheitssinn geschildert. Ihre groben Kittel und Hemden, ihre verschossenen Mäntel und derben Holzschuhe sind so echt wie ihre von der Sonne gebräunten, von Sorgen durchfurchten Gesichter, ihre schwieligen, schwer herabhängen-



183. J. F. Millet. Der Gang zur Arbeit

den Hände. Aber zugleich hebt Millet seine Gestalten unmerklich empor zu Personifikationen der Arbeit überhaupt, zu Verkörperungen ihres ganzen Standes. Das Individuelle wächst ungezwungen ins Typische hinein, das Realistische ins Monumentale. Von dem ersten seiner Bilder, dem »Kornschwinger« (1848) an haben Millets Schöpfungen diesen großen, feierlichen Zug, erklingt aus ihnen das hohe Lied der arbeitenden, dienenden, Werte schaffenden Menschheit. Die primitive, seit Jahrtausenden kaum veränderte Tätigkeit des Bauern wird fast zum Symbol aller Mühsal, mit der das Geschlecht der Erdenkinder zu kämpfen hat, seit ihm das Paradies verschlossen ist. Der Säemann (Abb. 182) und die Ährenleserinnen, die auf dem kahlen Felde hurtig ihre Pflicht tun (Tafel XII), die Hirten und Hirtinnen, die unbeweglich zwischen ihren grasenden Herden aufragen, der Winzer und der Landmann, die in der Arbeit Rast machen und stumpf mit offenem Munde vor sich hinstarren, der Bauer, der nach erledigtem Tagewerk sein Gerät zusammengestellt hat und den Rock anzieht, die Holzfäller und Kartoffelleger und Wäscherinnen (Abb. 184), die Frauen, die ihre Kinder auf dem Arm halten oder die Hühner füttern, das junge Bauernpaar des zu ungeheurem Preise nach Amerika verkauften, spät erst nach Paris zurückgelangten »Angelus«, das beim fernen Ton der Abendglocken die Häupter fromm zum Gebet neigt — sie alle haben jenen Zug, der ihnen eine besondere Weihe gibt. Millet kennt die Härte des Berufs, dem diese Menschen untertan sind. Aber er kennt auch die ethische Macht und die Hoheit der Arbeit. Nicht daß der ernste, aller Lüge abholde Mann solchermaßen dem ergriffenen Beschauer wohlfeile Beruhigung schaffen wollte — es ist der Stolz des geborenen Bauern, der sein Werk verklärt. Was Millet hier gab, war etwas völlig Neues und hatte auch die erst befremdende und Kopfschütteln weckende, dann aufrüttelnde und hinreißende Wirkung, die allem Neuen in der Kunst innewohnt. In dieser homerisch-biblischen Welt war so wenig Raum für freundliche Genreszenen wie für dramatische Theatereffekte. Der Eindruck, den sie macht, fließt rein aus ihrer Existenz, das Stoffliche geht in der künstlerischen Darstellung auf. Der Schwerpunkt des Ausdrucks ruht dabei nicht eigentlich in der Farbe, deren Vortrag bei Millet oft etwas Mühsames hat. Seine Stärke liegt mehr in der Erfassung der Lichtprobleme und in der Zeichnung, in der majestätischen Silhouette der über den Horizont aufragenden Figuren, in dem souveränen Geist, mit dem urtümliche Bewegungsmotive mit großen Linien gepackt und festgehalten sind, in der wirkungsvollen Verteilung großer Schattenmassen. Seine Kunst



Die Ährensammlerinnen. Von Jean-François Millet
Paris, Louvre


UNIV. OF MICH.



184. J. F. Millet. Wäscherinnen am Ufer. Zeichnung

ist weder auf große farbige Effekte noch auf den malerischen Reiz des bewegten Lebens gestellt, sondern auf einen ausgesprochenen Sinn für das Plastische, Beharrende (Abb. 185).

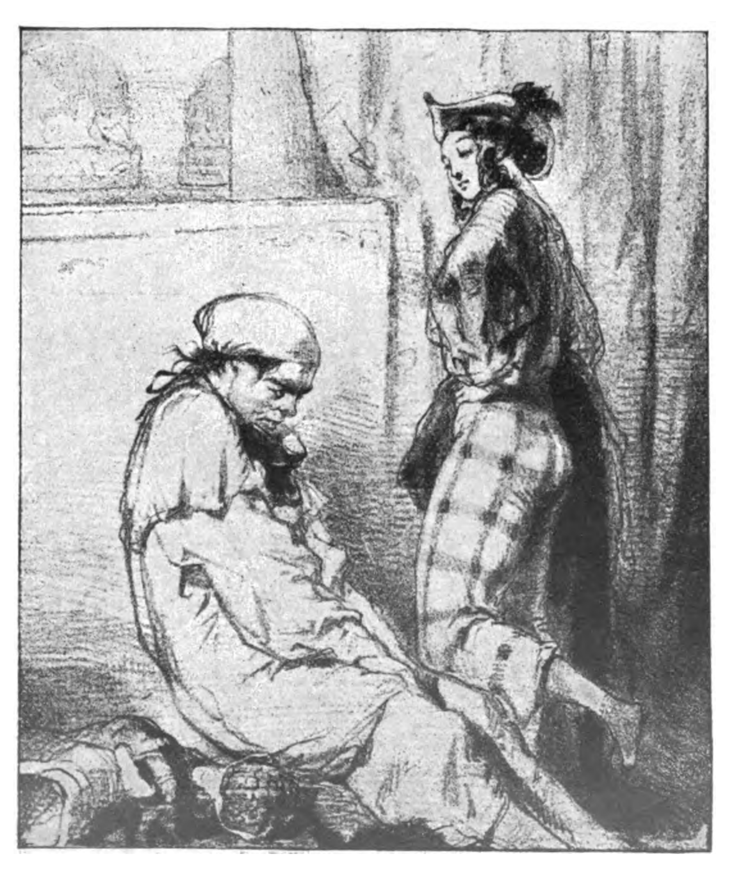


185. J. F. Millet. Hagar und Ismael. Haag, Sammlung Mesdag



186. Carle Vernet. Ein Kavalier in Verlegenheit

So nimmt es nicht wunder, daß sich in seinen Pastellen, Zeichnungen und Radierungen Gehalt und künstlerische Mittel oft restloser decken als in seinen Gemälden, daß unter den Künstlern, die seine Lehren über alle Länder weitertrugen, neben bedeutenden Malern, wie Israëls, Segantini, Liebermann, ein großer Bildhauer: Constantin Meunier, an erster Stelle steht. Dennoch ist Millet auch als Interieurmaler und Landschafter ein Meister und Bahnbrecher gewesen. Seine Bauernstuben, in deren Halbdunkel das Licht des Tages durchs Fenster dringt, seine eng umzäunten Höfe und Gärtchen sind die rechten Wohnstätten seiner stillen Menschen. Seine Äcker, Felder und Weideplätze, die sich ins Endlose zu dehnen scheinen, sind der Schauplatz ihrer ernsten Arbeit. In diesen Bildern waltet ein tiefer, pantheistischer Zusammenhang zwischen der Natur und dem Menschen, der als ein Teil des Bodens erscheint, auf dem er steht, und den er pflügt. Oft übernimmt sogar das landschaftliche Motiv die Herrschaft. Öde dehnt sich der Acker, das blasse Licht des Abends füllt den weiten Raum, nur eine Egge oder ein Pflug, dessen Eisenglieder wie ein geheimnisvolles Wahrzeichen aufragen, erinnert an fleißige Hände, die sich tagsüber hier gemüht. Ein dunkler Krähenschwarm fliegt auf; es ist, als schaure der Herbstwind über die Wellen



187. Paul Gavarni. Schule des Pierrot, Zeichnung



188. L. Ph. Debucourt. Menuett. Radierung

des aufgewühlten Erdreichs. Millet zuerst hat den verschlossenen Reiz dieser unverbrauchten Themata erkannt. Die intime Landschaftsmalerei der Fontainebleauer ist hier bei ihrer äußersten Konsequenz angelangt.

Mit Millet haben wir ein neues Gebiet betreten: zu dem modernen Naturempfinden tritt der Gedanken- und Gefühlsinhalt des zeitgenössischen Lebens, der in Frankreich wie überall nach der Herrschaftsperiode des Klassizismus und der Romantik neu erobert werden mußte. Nur eine kleine Gruppe von Künstlern hatte auch während der Revolution und des Kaiserreichs, unbeeinflußt von der akademischen Strömung, an den alten Überlieferungen festgehalten und ihre Zeit schlecht und recht im Bilde abgespiegelt. Léopold Boilly (1761—1845), der mit nicht geringem Können das Leben des Volkes und das Gewühl der Pariser Massen in den Jahren der Staatsumwälzung schilderte, ragt unter ihnen hervor. Die ersten, die dann das Antlitz der veränderten Welt für die Zukunft festhielten, waren die Zeichner und Karikaturisten, deren rasch hineilender Stift sich der strengen Kontrolle der offiziellen Kunst entzog. Sie bilden eine Kette, die von der Revolution bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts reicht und so zwischen dem Ende der Rokokomalerei und dem Beginn der modernen Kunst eine Verbindung herstellt. An der Spitze steht Carle Vernet 1758—1836), der Sohn des berühmten Seemalers und Vater des noch berühmteren Schlachtenmalers, der die Incroyables und Merveilleusen, die Stutzer und Gecken der Salons und des Sportlebens, oft mit lustiger Übertreibung, doch stets treu abkonterfeite (Abb. 186). Neben ihn trat Louis Philibert Debucourt (1755—1832), der liebenswürdige Chronist des Directoire, der in seinen reizenden Farbenkupfern so prickelnd von dem Pariser Getriebe vor dem Beginn des Kaiserreichs erzählte (Abb. 188). In der napoleonischen Zeit macht sich dann das militärische Interesse geltend; es ist die Epoche der Soldatenzeichner, unter denen Charlet und Raffet (s. o. S. 90 und 91) die Avantgarde bilden. Wie diese Meister des Militärbildes,



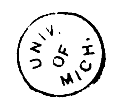
189. Constantin Guys. Tänzerin

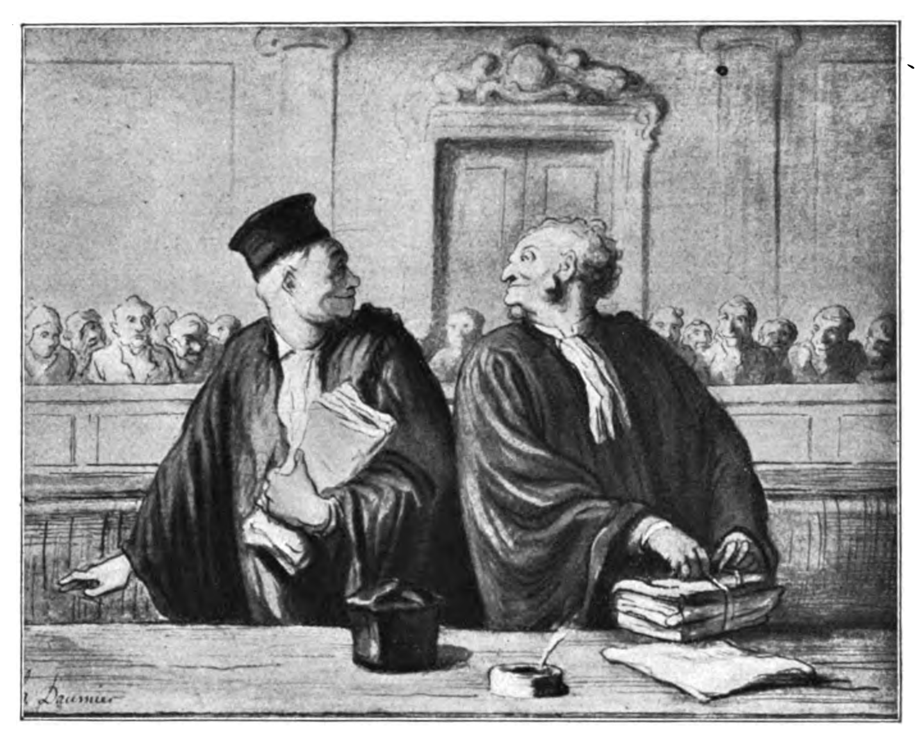
benutzen auch die Karikaturisten, die unter dem Kaiserreich ein wenig in Schach gehalten wurden, sich aber in der Restaurationszeit bald für die aufgezwungene Untätigkeit schadlos hielten, die neue Technik der Lithographie. Die Leichtigkeit, mit der der Steindruck die persönliche Handschrift des Künstlers in ungezählten Vervielfältigungen zu verbreiten imstande ist, führte in Verbindung mit den öffentlichen Zuständen unter den heimgekehrten Bourbonen und namentlich unter Louis Philipp zu einer Blüte der gesellschaftlichen und politischen Karikatur, die selbst Frankreich später nicht wieder erreicht hat. Der Führer der ausgezeichneten Künstler, die jetzt als witzige und übermütige Geschichtschreiber ihrer Zeit auftraten, war Henri Monnier (1805—1877), der Vater des unvergänglichen »Joseph Prudhomme«, des Altpariser Philisters. Einen Mittelpunkt für die zahlreichen Talente auf diesem Gebiet bildete alsbald Charles Philippons Journal »La Caricature«, dem sich kurz darauf der »Charivari« und später, unter der zweiten Republik, das »Journal pour rire« anschloß, das unter Napoleon III. den pikanteren Titel »Journal amusant« annahm. Hier trat Grandville (Jean Ignace Isidore Girard, 1803—1847) auf, der sich in seinen »Scènes de la vie privée et publique des animaux« auch dem zu neuem Leben erwachten Holzschnitt zuwandte und in diesem Buche seine berühmten Menschenfiguren mit Tiermasken veröffentlichte — also ein Gegenstück zu den Teufeleien, mit denen später Ibsens Bildhauer Rubek sich an den Menschen rächte. Hier erschien Paul Gavarni (1801—1866), in dessen Lebenswerk die graziösesten Schilderungen der eleganten und lustigen Pariser Welt, der Jeunesse doré und ihrer Dämchen, der Studenten, Künstler, Schauspielerinnen, Modegecken, der Salons und der Maskenbälle (Abb. 187) mit unerbittlichen Darstellungen des furchtbarsten Großstadtelends und des verkommensten Lasters wechseln — Vorboten fast von Rops' Satanismen. Eine Reise nach London, von wo schon Géricault lange vor ihm eine Folge ähnlicher Blätter mitgebracht hatte, bestärkte Gavarni noch in der Neigung zu diesen Stoffen. Er begegnet sich darin mit den unheimlichen Zeichnungen von Constantin Guys (1805 bis 1892), der die elegante Welt von Paris wie eine Gesellschaft von Puppen und Schemen aufmarschieren ließ und Lautrecs armselige Kokotten vorwegnahm (Abb. 189). Der Größte dieses Kreises aber, zugleich einer der größten französischen Künstler des ganzen Jahrhunderts, war Honoré Daumier (1810—1879). Man hat ihn den »Michelangelo der Karikatur« genannt, und dies Wort greift nicht zu hoch. Denn in seinen Spottblättern auf die Stützen der Gesellschaft, die Richter, Politiker, Advokaten (Abb. 190), reichen Bürger, Geschworenen, in seinen harmloseren Verulkungen aller der Gestalten, die das Pflaster von Paris traten, in seinen Zerr-



Die Wäscherin. Von Honoré Daumier

Paris, Privatbesitz


UNIV. OF MICH.



190. Honoré Daumier. Schluß der Gerichtssitzung (Die beiden Advokaten)

bildern der antiken Götter und Heroen, die dem Klassizismus den Todesstoß versetzten und Jacques Offenbach vorarbeiteten, in seinen grausamen sozialkritischen Berichten von Szenen der Armut, der Not, des verzweifelten Elends lebt eine Wucht und ein hinreißender Schwung der Linie, die solchen Vergleich wohl rechtfertigen. Die Karikatur erhebt sich hier weit empor über das Tagesdasein, das ihr sonst beschieden ist, und wird zu einer monumentalen Darstellung zeitgenössischer Geschichte, der gerade die Übertreibung der charakteristischen Züge einen seltsamen Reiz verleiht. Daumiers Blätter von »Robert Macaire«, dem geldgierigen Bourgeois, bilden ein satirisches Strafgericht über die verrottete Welt des Bürgerkönigtums, gegen das Hogarths Moralitäten zaghaft wirken. Und der gleiche grandiose Rhythmus der Bewegung lebt in Daumiers Gemälden, die nach langer Vergessenheit erst auf der Weltausstellung von 1900 wieder zum Vorschein kamen und staunende Bewunderung weckten. Sie stehen den Zeichnungen nicht nach in der hohen Kraft des Stils, in der wunderbaren Sicherheit der zusammenfassenden Linien, die alles Kleinliche verachten, aber sie gehen weit über sie hinaus durch eine Reife des malerischen Ausdrucks, den kein Zeitgenosse mit Daumier teilte. In breiten, mächtigen Strichen, mit einer unvergleichlichen Kunst, scharf konzentrierte Lichtstrahlen in dämmeriges Halbdunkel zu leiten, durch diese Beleuchtung die Charakteristik der Gruppen und Figuren zu verstärken und zugleich den Zauber der weichen Farbenakkorde zu erhöhen, mit einer impressionistischen Verve, die es mit jedem Modernen aufnimmt, sind diese Szenen aus dem Gerichtssaal, von der Straße (Tafel XIII), aus dem Künstleratelier, aus der Eisenbahn, aus dem Theater, aus dem Zirkus gemalt. Daumiers Darstellung des eingebildeten Kranken geht in der ungeheuren parodistischen Schlagkraft, die sie zu einem Weltbild menschlichen Wahns steigert, fast über Molière hinaus. Seine »Volksbewegung auf der Straße« ist in der unwiderstehlichen Macht der Linie, mit der das Vorwärtsstürmen der Menge geschildert wird, das groß-



191. Cham. Auf der Ausstellung

artigste Revolutionsbild, das je geschaffen wurde. Sein Theaterbild »Das Drama« hat das geheimnisvolle Fluidum, das von der Bühne auf die Massen ausgeht, mit einer Gewalt gepackt, die keinem andern gelungen ist. Es ist festgestellt, daß Millet, der in der Freiheit des koloristischen Empfindens weit hinter Daumier zurücksteht, viel von ihm in der Kunst lernte, Motive des alltäglichen Lebens mit innerer Größe zu erfüllen, nicht durch ein pathetisches Arrangement oder durch ein Projizieren der Welt des neunzehnten Jahrhunderts auf die Renaissancekunst, sondern durch ein vertieftes Erfassen ihres Wesens.

So ist um das Jahr 1850 ein neues Element in die französische Kunst gekommen: die Ideen der Zeit haben ihren Einzug gehalten. Und sofort macht sich auch, durch die politische Bewegung um die Mitte des Jahrhunderts in den Vordergrund geschoben, das soziale Interesse bemerkbar, das von nun ab jahrzehntelang wach bleibt. Das alles gibt der Kunst ein neues und frischeres Lebensgefühl und wirkt so über das Stofflich-Inhaltliche, das zuerst von der Bewegung berührt wird, weit hinaus auf ihre ganze Entwicklung. Die Zeichner bleiben auch weiterhin die gewissenhaftesten und fleißigsten Chronisten der Zeit. Während des zweiten Kaiserreichs ist es namentlich der geistreiche Cham (Graf Amadée de Noë, 1819—1879), der alles, was das Pariser Leben jener tollen Epoche des Rausches und Genusses ausmacht, bis zur Weltausstellung von 1867, ihrem glänzenden Schlußakkord (Abb. 191), in Lithographien und Holzschnitten ohne Zahl festhält. Daneben vereinigt Nadar (Felix Tournachon, geb. 1820) alle Persönlichkeiten, die sich in der Öffentlichkeit breitmachen, in glänzenden Porträtkarikaturen, feiert Marcellin (Emil Planet, 1825—1887) die Eleganz der vornehmen Gesellschaft, erzählt Alfred Grévin (1827—1892) von dem Reiz der Pariser Frauen aller Schattierungen, am liebsten freilich von den leichten Schönen, die den Ballsaal und den Spielsaal, die Rennplätze und die Modebäder bevölkern (Abb. 192). Auch Gustav Doré (1833—1883) kam, ein halbes Kind noch, unter die Karikaturisten jener Tage, um dann zur modernen Holzschnittillustration abzuschwenken (Abb. 193).



192. Alfred Grévin. Zeichnung



193. Gustav Doré. Illustration zu Dantes Göttlicher Komödie. Holzschnitt

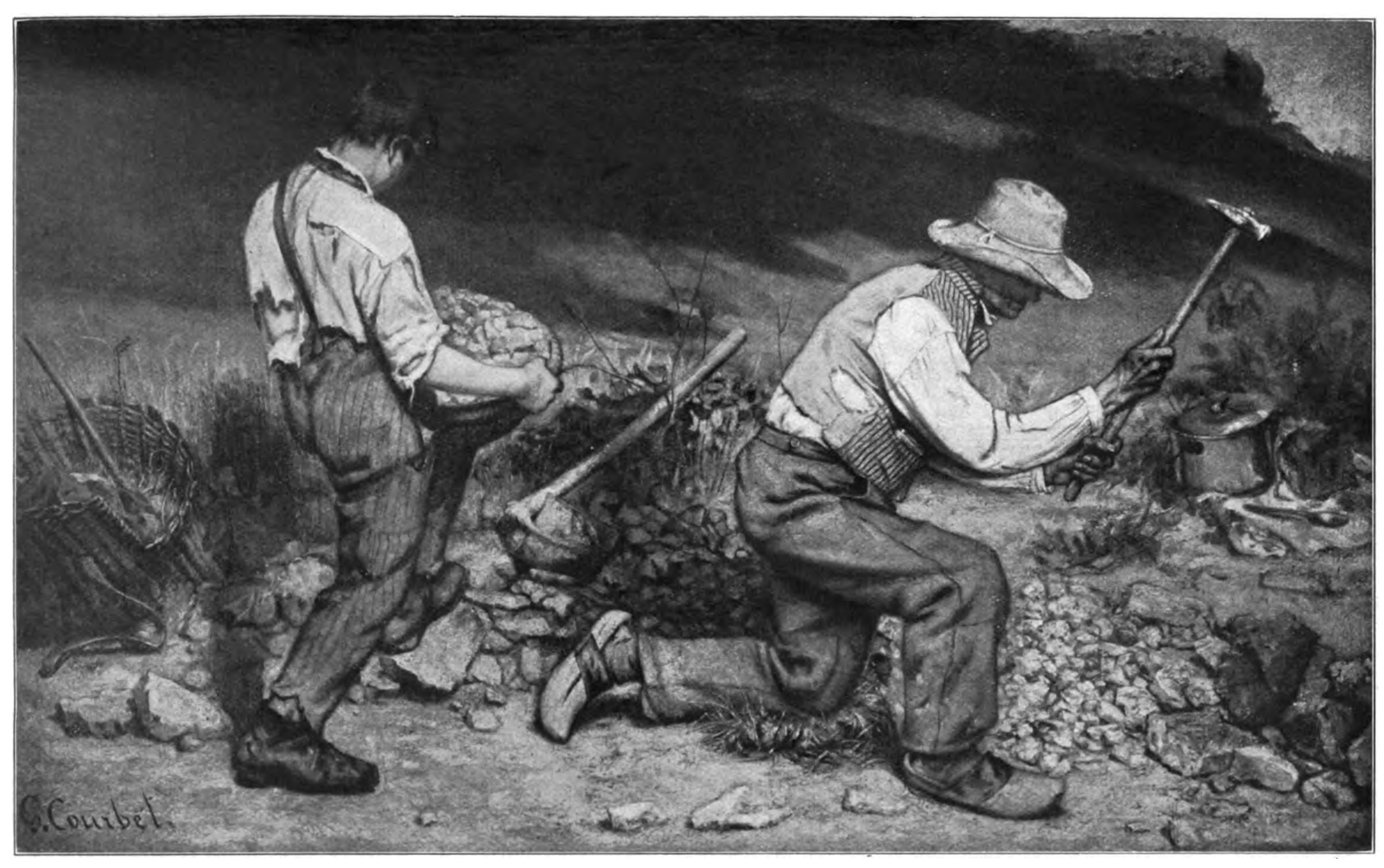
Auch die Malerei gab bald in weiterem Umfang von der neuen Wandlung Kunde. Aber bei den kleineren Talenten, etwa bei Jules Breton (1827—1906), der mit mehreren anderen Millets gewaltige Bauernwelt zur Erzählung freundlicher Dorfnovellen verwertete (Abb. 194), oder bei Octave Tassaert (1800—1874), der die Konjunktur des »sozialen Gewissens« zu allerlei Elends- und Unglücksschilderungen von realistischer Eindringlichkeit ausnutzte, beschränkte sich der Fortschritt auf die Erweiterung des Stoffgebiets. Es war Gefahr vorhanden, daß sich der Inhalt wieder ungebührlich vordrängte und die Entwicklung der Malerei in ihren eigensten Interessen: in der Ausbildung des farbigen Ausdrucks, hemmte. Doch vor dieser Gefahr bewahrte die Franzosen der gute Geist ihrer Kunst. Er sandte ihnen gerade im rechten Augenblick den Retter: das Genie Gustav Courbets (1819—1877).

Man nennt Courbet gern den Vater des modernen Realismus, und man hat insofern ein Recht dazu, als er zuerst in großem Stil die absolute Objektivität in der Schilderung der Wirklichkeit und der Natur gepredigt hat. Die beiden großen Manifeste seiner Kunst, die im Salon von 1851 Stürme des Widerspruchs und der Begeisterung entfesselten: die »Steinklopfer« (die nach längerer Wanderschaft in die Dresdener Gemäldegalerie gelangt sind, Abb. 195) und das »Begräbnis in Ornans«, zeigen, mit welcher Konsequenz er hierbei vorging. Niemand, auch Millet nicht, hatte Arbeitergestalten bei ihrem schweren Tagewerk mit so unverblümter Wahrhaftigkeit dargestellt, niemand eine Gruppe Bauern so unmittelbar, ohne eine Spur der Verschönerung, vom Lande selbst auf die Leinwand entboten. Vier Jahre später, zur Weltausstellung von 1855, als Courbet von der Jury schlecht behandelt wurde, entfaltete er in einer Sonderausstellung, für die er sich rasch einen improvisierten Holzbau errichten ließ — ähnlich wie Rondi es 1900 tat —, an der ganzen Reihe seiner bisherigen Hauptwerke

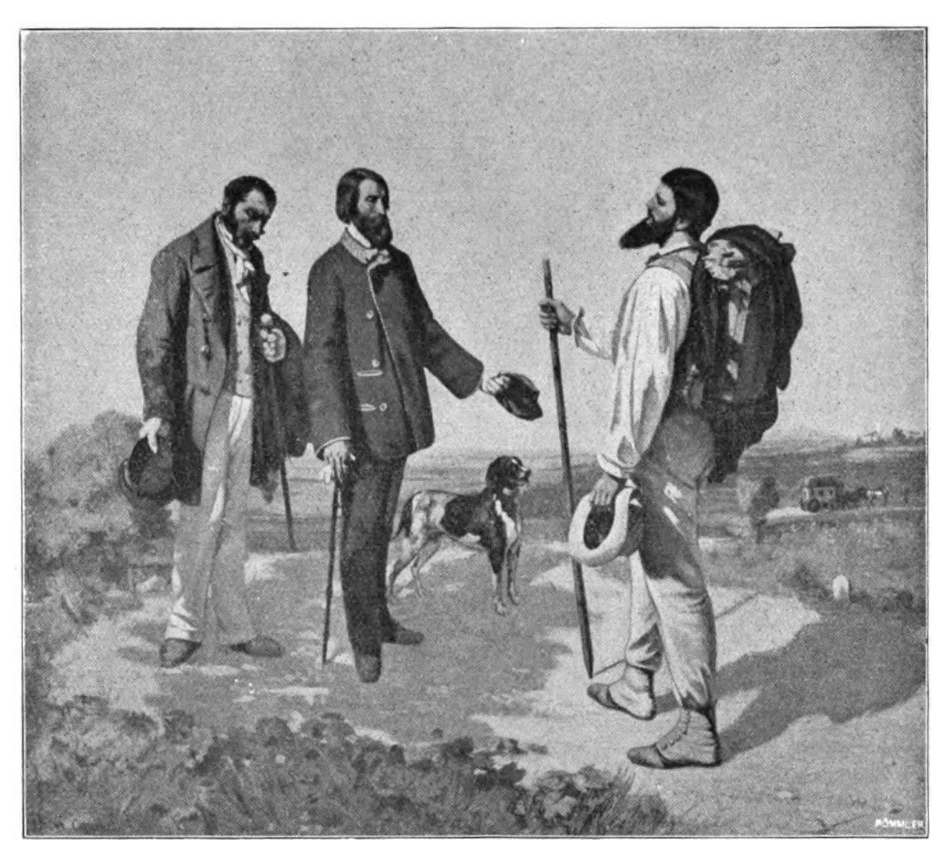


194. Jules Breton. Die Lerche

sein Programm. Da sah man neben den noch tastenden Versuchen der ersten Zeit in einer großen Serie die Dokumente seines Realismus, weitere Szenen aus seiner Vaterstadt Ornans, einem kleinen Orte der Franche-Comté in der Nähe von Besançon, das figurenreiche »Atelier«, das in einer »realen Allegorie« sieben Jahre seines künstlerischen Schaffens versinnbildlichen sollte, indem es auf einer riesigen Fläche Courbets Modelle, die Porträts seiner Freunde und die charakteristischen Figuren seiner Gemälde vereinigte, dann die Anfänge seiner Aktmalerei, das ungemein frische Bild »Bonjour, Monsieur Courbet« (die Begrüßung des Künstlers, der im Reisekostüm, den Ranzen auf dem Rücken, daherkommt, durch einen Mäzen seiner Heimat, Abb. 196), mehrere Landschaften und Porträts. Zugleich ward, was hier durch die Tat dargelegt war, durch das Wort erläutert, indem Courbet vor der Öffentlichkeit seine künstlerische Überzeugung in lärmenden Artikeln verfocht, die nach der entschiedenen »Negation des Ideals« von der Malerei nichts als die Darstellung solcher Dinge forderte, die »sichtbar und berührbar sind«. Courbets Realismus schien ihm selbst aufs innigste verbunden mit seiner politischen Anschauung. Er bekannte sich offen als Sozialist, Demokrat und Republikaner, als »Anhänger jeder Revolution«, und seine Malerei als eine im Prinzip und in der Betätigung ausgesprochen »demokratische Kunst«. Indessen diese Deduktionen, die sich überall in seinen programmatischen Aufsätzen und Heften finden, sind nichts als eine Kette von Trugschlüssen. Gewiß, Courbet war in der Politik ein leidenschaftlicher Anhänger der äußersten Linken, ja er ward im Winter 1871 Mitglied der Commune, und wenn es auch sein Verdienst war, daß der wütende Pöbel die Pariser Kunstsammlungen schonte, so konnte ihm nach der Niederwerfung des Aufstandes doch mit einem Schein von Recht der gewaltsame Umsturz der Vendômesäule zur Last gelegt werden — die unseligen Prozesse, die daraus erwuchsen, trieben ihn schließlich als einen Verbannten in die Schweiz, wo er, ein früh gebrochener Mann, bei Vevey am Genfer See aus dem Leben schied. Er war auch in der Kunst ein Revolutionär, der keine Autorität anerkannte und das Recht der lebendigen Persönlichkeit über alles stellte. Doch mit dem Charakter und dem Wesen seiner Malerei hat das natürlich gar nichts zu tun. Mag er in der Wahl des Gegenstandes oft einfachste Themata aus dem Leben des dritten und vierten Standes bevorzugt haben, mag die Wucht und Breite seines Pinselstrichs oft an derbe Plebejerfäuste denken lassen, die großartige Meisterschaft seiner Farbenkunst entzieht sich jeder Einschachtelung in die Rubriken heterogener Begriffe. Und wenn er die Phantasie verlachte, so bezog sich das lediglich auf den äußeren, stofflichen Gehalt seiner Darstellungen — die malerische Phantasie, die sich in dem



195. Gustav Courbet. Die Steinklopfer. Dresden, Gemäldegalerie



196. Gustav Courbet. »Bon jour, Mr. Courbet«

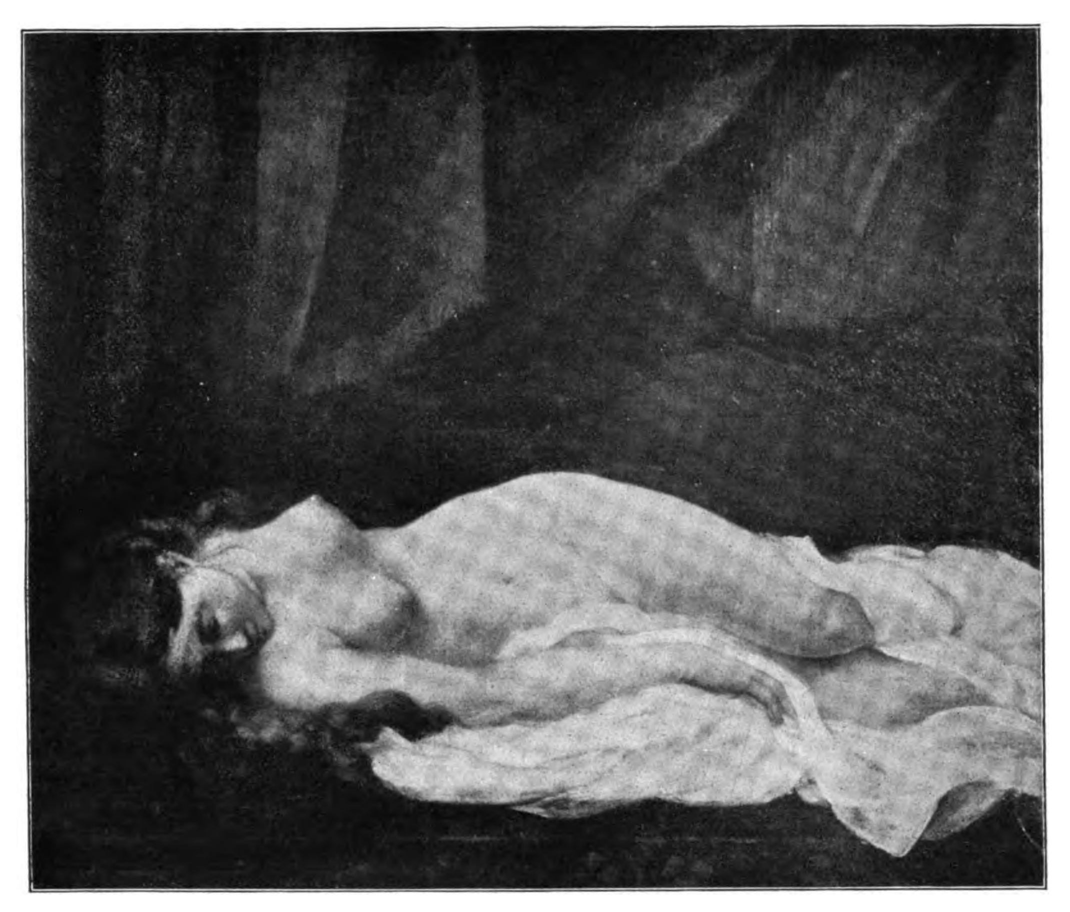
schöpferischen Spiel einer persönlichen Farbenanschauung mit den Erscheinungen der Wirklichkeit äußert, fand in Courbet einen ihrer gewaltigsten Vertreter. Als ein Maler von Gottes Gnaden trat er der Natur gegenüber, nur von dem einen Streben erfüllt den farbigen Abglanz der Dinge, durch sein Temperament gesehen, festzuhalten. Mit der naiven Weisheit eines malerischen Instinkts ohnegleichen ausgestattet, hat er von vornherein seine Bilder auf Akkorde gestimmt, wie sie nur dem feinsten Farbenempfinden gelingen (Tafel XIV). Wie er in dem Begräbnisbilde die schwarzen, roten, weißen Farbenflecke der Kostüme gegen den dunklen Himmel und das Grün der Landschaft gestellt, in seinen wundervollen Waldinterieurs die braunen und grünen Nuancen der Bäume, Felsschluchten, Sumpfgewässer, Erdabstürze, des beschatteten Bodens, der Körper von Rehen und Hirschen zueinander abgestimmt, in seinen Marinen das schillernde Graugrün der tosenden Brandung aufgefangen, in seinen Darstellungen nackter weiblicher Körper (Abb. 197) das farbige Leben der zitternden Haut und des warmen, atmenden Fleisches mit einer Sinnlichkeit verfolgt hat, die in ihrer Ungeniertheit auch vor dem Ordinären nicht zurückschreckte, wenn es künstlerisch ergiebig war, wie er den fetten Boden fruchtbarer Äcker und die leuchtenden Leiber feister Ochsen und Kühe wiederzugeben wußte, das sind malerische Leistungen, die sich den Großtaten der alten Meister ebenbürtig an die Seite stellen. Seine gesunde, erdhafte Malerei verliert keiner Aufgabe gegenüber ihre Sicherheit, sie ist zarten und leichten Tonwerten ebenso gewachsen wie schweren und massiven, wenn sie gleich diese lieber aufsucht: neben dem finsteren Ernst des »Begräbnisses« steht die Grazie des »Ateliers«. Sie schwelgt in der Zusammenstellung dunkler Farbenwerte, in denen ein samtnes



Schloss Chillon. Von Gustav Courbet

Berlin, Privatbesitz

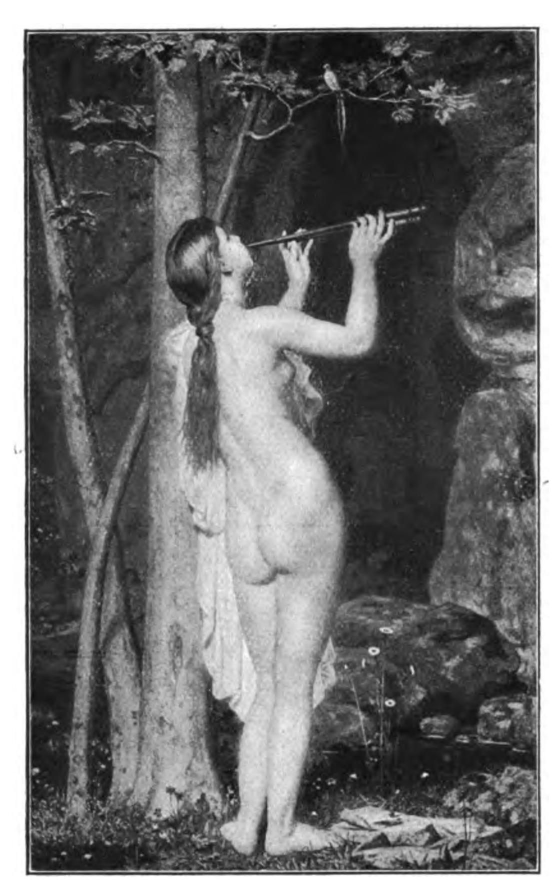
Tafel XIV



197. Gustav Courbet. Das Erwachen. Haag, Sammlung Mesdag

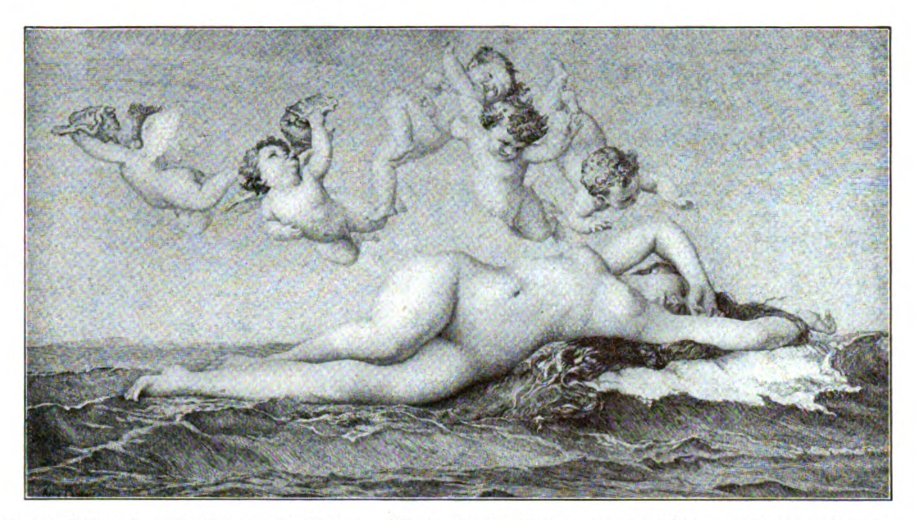
Grün, ein tiefes Schwarz, ein saftiges Braun, ein gedämpft glühendes Rot nebeneinander liegen, aber sie weiß auch die Geheimnisse leichter grauer Lufttöne, weißblauer Himmelsfarben, hellgelber Sonnenreflexe zu ergründen. Die Asphaltkruste, die manche seiner Arbeiten überzieht, die auch Hauptwerke seiner Hand, namentlich solche großen Formats, wie die Steinklopfer, den durchgehenden Schimmel, das grandiose Bild der Ringer auf dem Rasen eines freien Sportplatzes, deutlich von der Art scheidet, in der später die Impressionisten ähnliche Freilichtprobleme lösten, weicht oft genug einer klaren und feinen Helligkeit, die Courbet dann wieder deutlich als Vorkämpfer Manets charakterisiert. Das »Bonjour, Monsieur Courbet« von 1854 ist so zart und licht, daß ihm aus den gleichzeitigen Werken der Pariser Kunst sicherlich nichts an die Seite zu stellen ist. Und in den späteren Jahren Courbets, bis zu seinem Zusammenbruch 1871, dem nur noch eine schwächere Nachlese folgt, kehren diese freien, leichten Töne immer häufiger wieder. Auch die Einheit seiner Bilder wird in den sechziger Jahren immer großartiger und reifer, und die letzten Akte, Landschaften und Meerbilder dieser Epoche zeigen ihn im Besitz eines mächtigen, souverän zusammenfassenden malerischen Ausdrucks. Sein persönlicher Stil erscheint hier, von allen verwirrenden Nebeneinflüssen befreit, in reinster Kraft und Hoheit.

Doch alle die Meister aus der Zeit des zweiten Kaiserreichs, die wir bisher nannten, und die in den Augen des Historikers dieser Epoche das Gepräge geben, die Rousseau, Corot,



198. **Charles Gleyre. Die Zauberin**

Millet, Courbet und ihre Freunde, sind nicht die Künstler, die im Paris Napoleons III. das große Wort führten. Sie machten wohl Aufsehen, aber von Erfolgen, die ihrer Bedeutung entsprochen hätten, kann man nicht reden. Ihr Weltruhm wie ihr Einfluß auf die europäische Entwicklung setzt frühestens am Schluß ihres Wirkens, bei manchen erst nach dem Tode ein, und mehr als einer von ihnen ist nach einem Leben voll Entbehrungen als armer Teufel gestorben, während der Kunsthandel später die Preise seiner Bilder in phantastische Höhen hinauftrieb — das typische Schicksal der großen Neuerer des neunzehnten Jahrhunderts. Die Gunst des Publikums und der maßgebenden Kreise im Staate aber war in Frankreich wie in allen anderen Ländern mehr den gefälligen Talenten zugewandt, die zu begreifen kein tieferes Kunstverständnis erforderlich war. Dabei darf man allerdings nicht vergessen, daß auch diese zweite Schicht in Frankreich meist Qualitäten aufzuweisen hat, die ihre Leistungen auf einem ehrenvollen Niveau hält. So steht es mit den Künstlern, die zwischen 1850 und 1870 in Frankreich die Ausstellungen beherrschen und die Käufer anlocken. Von den Lehren der großen Reformer und Revolutionäre ihrer Zeit sind sie unberührt. Der Einfluß, unter dem sie stehen, geht vielmehr von den Entdeckertaten der vorigen Generation aus, wie es immer die Art der nachhinkenden Begabungen minderen Grades ist. Die wiedererwachte Farbenfreude des Romantismus findet jetzt ihre populären Priester; aber die Ursprünglichkeit der Romantiker ist nun natürlich verwässert. Nicht kraftvoll genug, die nunmehr allgemein verbreitete Sehnsucht nach lebhafteren und leuchtenderen Wirkungen selbst zu befriedigen, sieht man sich genötigt, bei den großen Koloristen der Vergangenheit, vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, Anleihen zu machen. Ein ungeheurer Eklektizismus breitet sich aus. Giorgione und Tizian, Lionardo und Paolo Veronese, Correggio und Michelangelo, Tiepolo und Tintoretto werden ebenso willkürlich, wie sie hier eben aufgezählt wurden, zu Eideshelfern herangezogen, die Venezianer natürlich am liebsten, und dann geht es wieder zu Caravaggio oder zu den alten Niederländern oder zu den Meistern des lange vernachlässigten spanischen Nachbarlandes. System in diesen eklektizistischen Sprüngen zu finden, ist unmöglich; der Zufall, so scheint es, führt diesen oder jenen Künstler vor ein Bild im Louvre, und seine Freunde folgen ihm, bis ein anderer eine andere Zufallsparole ausgibt. Gemeinsam ist allen nur der Hang zu rauschenden oder süßlichen koloristischen Effekten und im Gegenständlichen eine gewisse Anlehnung an den nervös-raffinierten Geist der Napoleonzeit — wenn man auch in solchen kulturhistorischen Verknüpfungen niemals zu weit gehen darf.

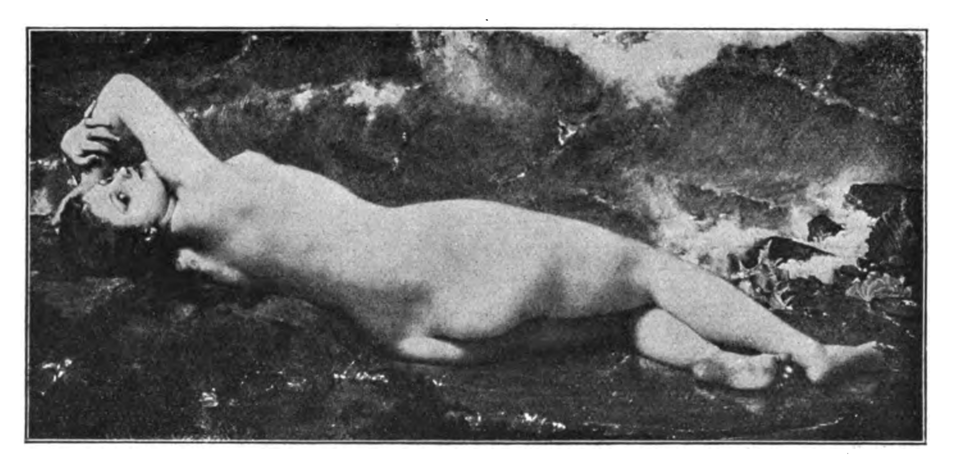


199. A. Cabanel. Die Geburt der Venus. (Nach der Radierung von L. Flameng) Paris, Luxembourg

Immerhin läßt sich der Masseneinmarsch weiblicher Akte in die Ausstellungen mit der Vergnügtheit der Eugenie-Zeit einigermaßen in Zusammenhang bringen. Keiner unter den damaligen Modemalern, der nicht reiche Scharen weniger nackter als entkleideter Nymphen, Göttinnen, Griechinnen, Orientalinnen auf den Markt brachte! Wenn er sich nicht gar an dem Wettlauf um das beliebte Thema der Zeit: die »Geburt der Venus«, beteiligte. Daneben erscheinen nervenreizende historische Darstellungen, die vor der Schilderung grausamer und schrecklicher Ereignisse nicht zurückschrecken — die Geschichtsmalerei ist eben hier wie in Belgien und Deutschland »Malerei von Unglücksfällen« —, dekorative Prunkstücke von äußer-

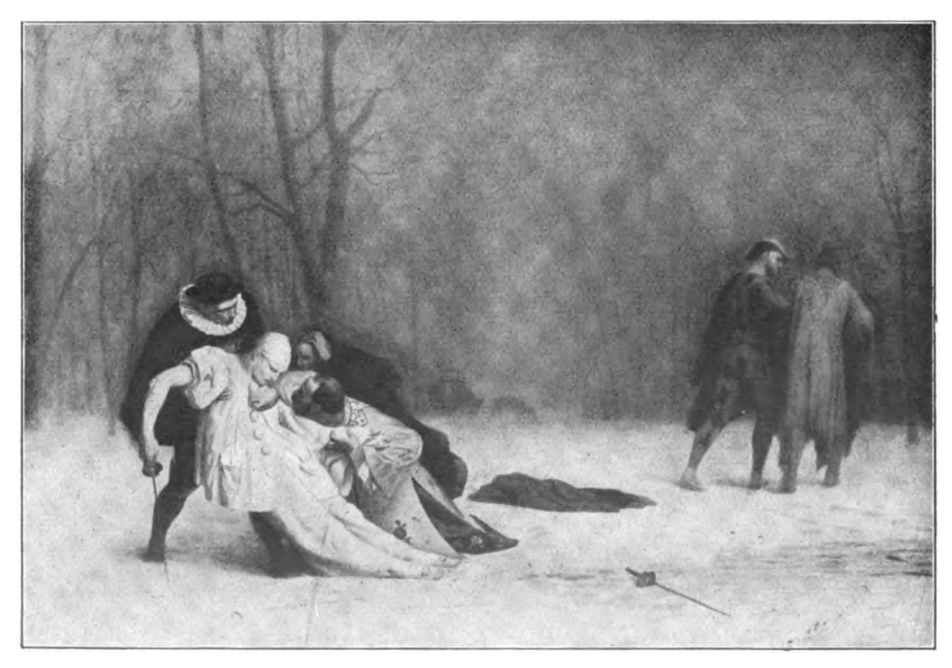


200. Thomas Couture. Die Römer der Verfallzeit. Paris, Louvre



201. Paul Baudry. Perle und Woge

licher Fanfarenwirkung, naturalistische Reißer, als Gegengift auch bußfertige religiöse Szenen und schließlich die charakteristische Porträtkunst des zweiten Empire, welche die seit dem Julikönigtum tatsächlich veränderte Pariser Gesellschaft abkonterfeite. An Delaroche knüpfte der Waadtländer Charles Gleyre an (1806—1874), der seit früher Jugend in Paris seßhaft war und lange Jahre mit bedeutendem Lehrerfolg dem Schüleratelier des Historienmeisters vorstand. Er malte die Sensation des »Abend«, mit den verlorenen Illusionen, deren Verkörperungen ein Mann in antiker Tracht in der Dämmerung am Ufer eines Stromes auf einer Barke vorüberziehen sieht, malte Historisches, Religiöses, Mythologisches, und versäumte nicht, dem Kultus des Nackten seine Huldigung darzubringen (Abb. 198). Mehr Ruhm noch als Maler und Lehrer erntete ein anderer Schüler Delaroches, Thomas Couture (1815—1879). Sein 1847 zuerst ausgestelltes Bild »Die Römer der Verfallzeit« (Abb. 199), eine Illustration zu



202. Léon Gérôme. Pierrots Tod. St. Petersburg, Akademie



203. J. J. Henner. Najaden. Paris, Privatbesitz

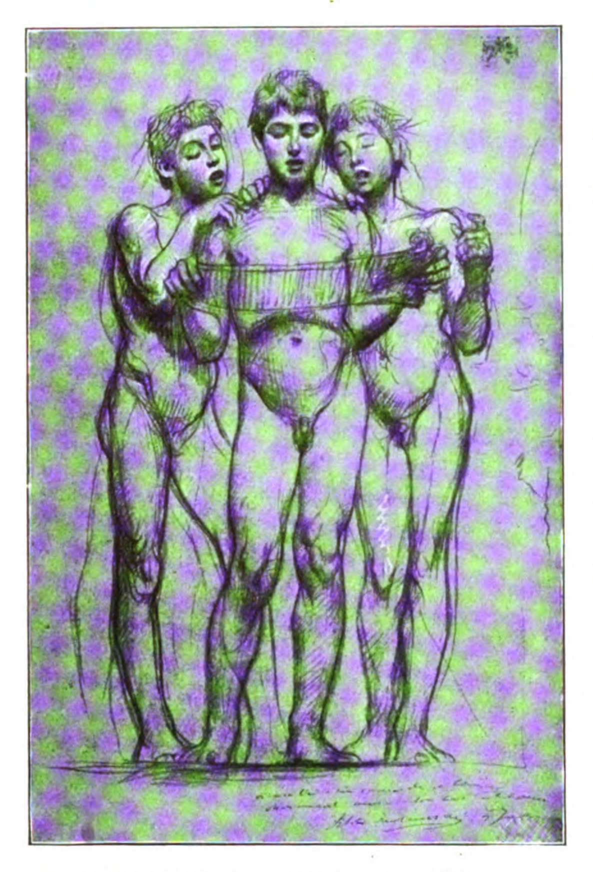
Juvenal, wurde als ein ernstes Strafgericht über die verlebte Pariser Gesellschaft aufgefaßt und laut gefeiert. Couture war kein Meister der Farbe, und noch weniger der tiefsinnige Künstler, den die Zeitgenossen in ihm erblickten, aber ein großes Talent für alle zeichneri-



204. J. Lefèbvre. Die Wahrheit
Paris, Luxembourg



205. A. W. Bouguereau
Satyr und Nymphen

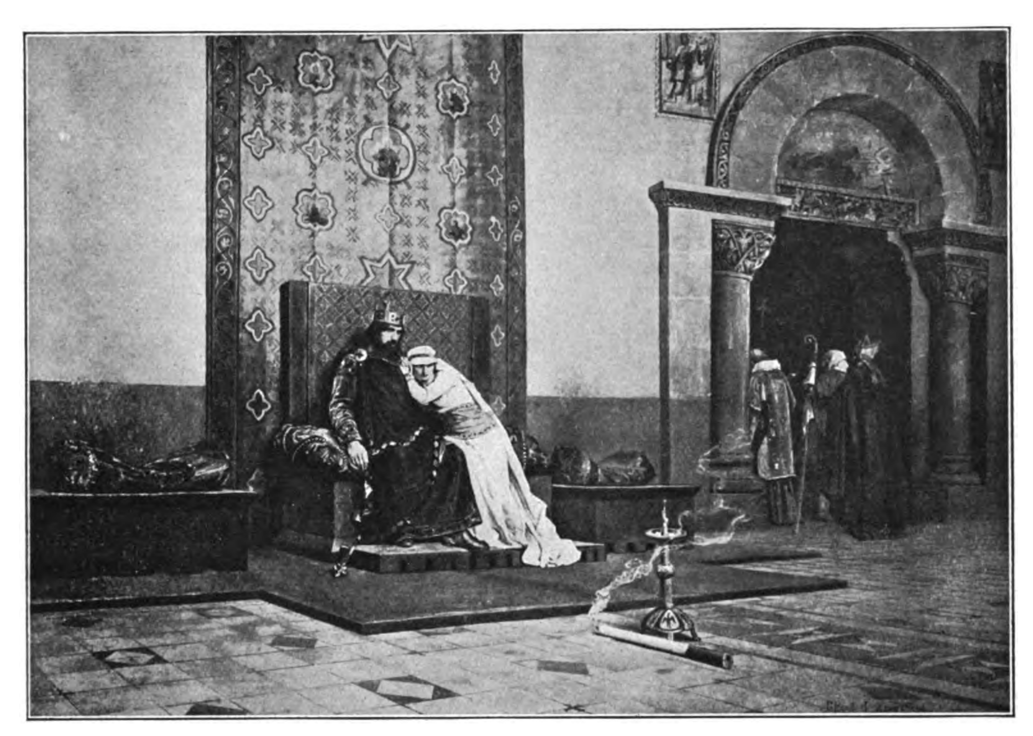


206. Elie Delaunay. Junge Sänger. Zeichnung

schen und kompositionellen Aufgaben und ein pädagogisches Genie ersten Ranges, dem ganze Generationen französischer und ausländischer, namentlich auch deutscher Maler eine solide Ausbildung verdankten. Er hat im Verein mit Gleyre und Cogniet die belgische Konkurrenz auf diesem Gebiet völlig zurückgedrängt. Der Liebling des Publikums aber war Alexander Cabanel (1823—1889), der mittelbar noch mit dem Klassizismus Davids in Verbindung steht und daran erinnert, daß auch Ingres noch ein Zeitgenosse dieser Generation ist. Er war es, der mit einer »Geburt der Venus« von italienisierender Komposition das Zeichen zur Behandlung des zeitgemäßen Vorwurfs gab (Abb. 199). In demselben Jahre 1863, da dies Werk erschien, stellte Paul Baudry (1828—1886) sein nicht minder berühmtes Bild ähnlichen Charakters »Perle und Woge« aus (Abb. 201). Baudry ging auch weiter auf diesem Wege fort, nachdem er vorher in einer »Ermordung Marats« gezeigt hatte, wie viel mehr die Nerven der Jüngeren in der naturalistischen Wiedergabe einer solchen Begebenheit vertragen konnten als die Leute der Davidzeit. Sein Hauptwerk waren die Malereien im Foyer der neuen Pariser Oper, in denen er sich aus allen möglichen italienischen Mustern die Motive zu einem vielgliedrigen Hymnus auf die Macht der Musik zusammensuchte, dem niemand eine prächtige und klangvolle dekorative Wirkung bestreiten kann. Auch Léon Gérôme (1824—1904) machte seine Verneigung vor der Schönheit des Weibes, indem er die moderne Pariser Kokotte durch Parallelismen mit antiken Hetären (»Phryne vor den athenischen Richtern«) und orientalischen Odalisken ehrte. Gérôme kann, ähnlich wie Louis Hamon (1821—1874), als eine Art Vorläufer Alma Tademas gelten, mit dem

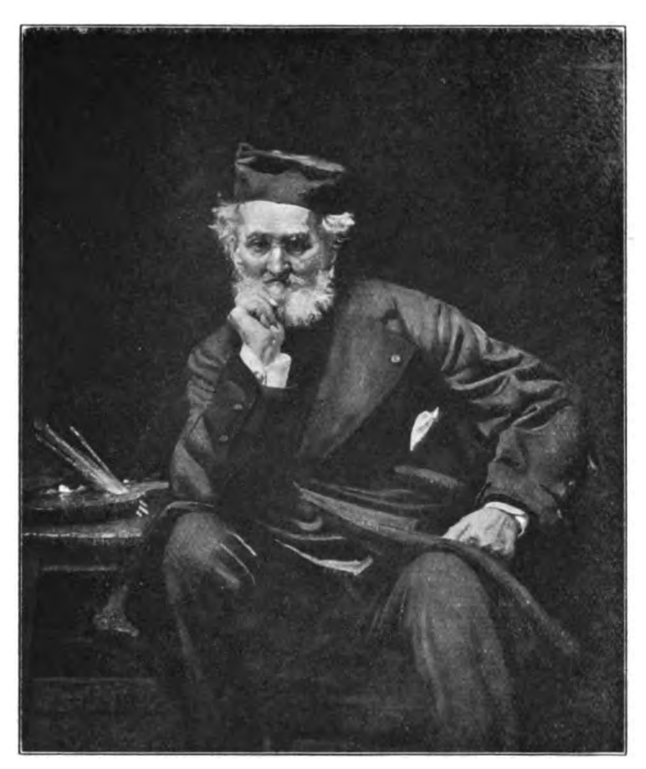


207. Ch. Chaplin. Damenbildnis
Nach einer Radierung von Hanriot



208. Paul Laurens. Exkommunizierung Roberts des Frommen. Paris, Luxembourg

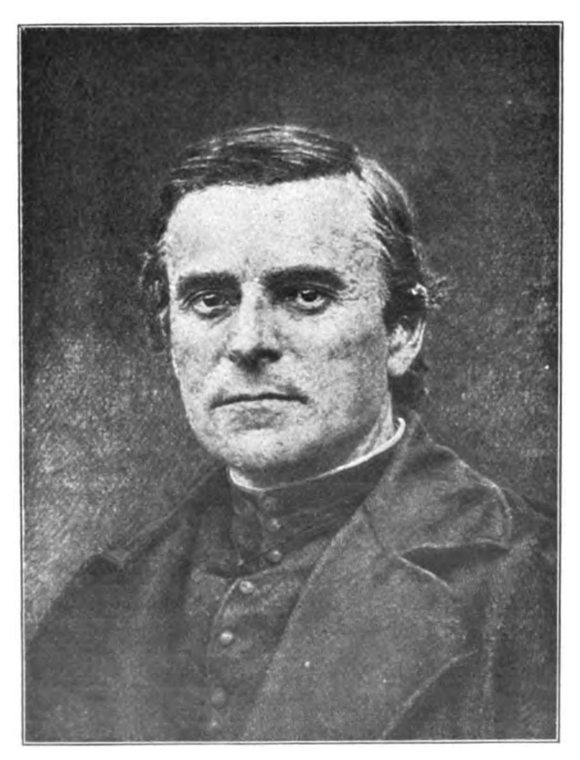
er die Vorliebe für realistisch aufgefaßte Szenen aus dem Altertum teilte; doch gelingt seiner geschickten Hand mitunter wohl auch ein kecker Wurf ganz andrer Art (Abb. 202). Jean Jacques Henner (1829—1905), der bis in die Gegenwart hinein mit unermüdlichem Fleiß seine gleißenden, wie von feuchtem Dunst umflossenen Frauenkörper aus dem tiefen Samtgrün schattiger Waldinterieurs hervorschimmern ließ (Abb. 203), bog ganz in die Nachahmung Tizians ein. Jules Lefèbvre (1836—1912) schließt sich mit seinem berühmten Bilde der »Wahrheit« aus dem Luxembourg (Abb. 204) und anderen ähnlichen Arbeiten an. Doch während diese Künstler sich sämtlich durch eine tüchtige Kenntnis des menschlichen Körpers und ein solides malerisches Können auszeichneten, sorgte Adolph William Bouguereau (1825—1905) durch seine immer süßlicher und porzellanhafter werdenden Frauengestalten (Abb. 205) dafür, daß schließlich die ganze Richtung in Mißkredit geriet. Er wurde nach vielversprechenden Anfängen trotz aller Routine mit den Jahren zum typischen Vertreter einer mittelmäßigen Publikumskunst, der ein wohlgerüttelt Maß zur Verbreitung schlechten Geschmacks beigetragen hat. Dagegen hat Elie Delaunay (1828—1891) eine aufsteigende Entwicklung genommen, von der noch fast völlig auf lineare Komposition gestellten »Diana« des Luxembourg, in der er sich als tüchtiger Zeichner (Abb. 206) bewährte, zu interessanten koloristischen Versuchen, wie sie in dem Kopf seiner Ophelia und namentlich in seinen Bildnissen zu tage treten. Die Eleganz der Eugenie-Zeit verkörpert sich in Charles Chaplin (1825—1891), der die verführerische Schönheit junger Mädchen und Frauen von pikanter Blässe zum allgemeinen Entzücken seiner Zeitgenossen malte (Abb. 207). Selbst im Historienbilde wird damals in Frankreich eine Farbenkunst entfaltet, die auch heute noch imponiert, nachdem das Genre selbst sich so gründlich überlebt hat, daß jeder Akademiker im ersten Semester darüber die Achseln zuckt, und daß man fast schon versucht ist, gegen diese nun wieder übertriebene prinzipielle Unterschätzung zu protestieren. Die Szenen aus den Zeiten des religiösen Fanatismus, die Jean



209. Léon Bonnat. Der Maler Léon Cogniet. Paris, Luxembourg

Paul Laurens (geb. 1838) komponierte, sind in ihrem packenden Ausdruck wie in ihren mächtigen, spanischen Vorbildern entlehnten Kontrasten von dunkeln und hellen Partien keine geringen Leistungen (Abb. 208). Die Kostümbilder aus dem siebzehnten Jahrhundert von Ferdinand Roybet (geb. 1840), die wieder mehr niederländischen Vorbildern folgen, weisen Farbenzusammenstellungen von stärkstem Reiz auf.

Roybet hat sich auch als Porträtist hervorgetan und trifft sich darin mit vielen der Genannten. Cabanel, Baudry, Delaunay waren Bildnismaler von Ruf. Aber der fruchtbarste und beliebteste Spezialist auf diesem Gebiete ward Léon Bonnat (geb. 1833, Abb. 209), der nach realistischen Schilderungen aus der religiösen Geschichte und freundlichen italienischen Idyllen das ganze berühmte Frankreich jener Epoche in seinem Porträtwerk Revue passieren ließ: Thiers und Dumas, Taine und Renan, Viktor Hugo und Pasteur, Grévy und Puvis de Chavannes und unzählige andere. Bonnat war kein hinreißender Charakteristiker, aber ein zuverlässiger und solider Maler, der in seinen nach altmeisterlichen Rezepten gefertigten Bildnissen — immer ein heller, von scharfem Licht beleuchteter Kopf ohne viel Beiwerk gegen dunkeln Hintergrund — ehrliche Arbeiten und treue Dokumente zur Zeitgeschichte lieferte. Eklektiker in ihren Mitteln sind Gustav Ricard (1823—1873) und Ferdinand Gaillard (1834—1887), der erste mehr von den italienischen Koloristen, Gaillard, von Hause aus Kupferstecher (Abb. 210), mehr von Holbein und den Niederländern, denen er als Graphiker gedient hatte, beeinflußt.



210. C. F. Gaillard. Père Hubin. Strichradierung

Eine Provinz für sich bildet Ernest Meissonier (1815—1891), lange Zeit als der größte lebende Maler Frankreichs gepriesen, später, nach dem historischen Gesetz der Reaktion gegen jede Übertreibung, allzu gering geachtet. Meissonier hat mit Menzel nicht nur das Geburtsjahr und die Neigung zu den kleinen Formaten gemein. Auch nicht der Zufall hat Menzel bei seinem Pariser Besuch 1867 gerade in Meissoniers Atelier geführt, wobei Paul Meyerheim den Dolmetsch spielte, und nicht zufällig zeigte Menzels einziger Berliner »Schüler«, Fritz Werner, die Einflüsse seines Meisters mit denen des Franzosen in sich vereint. Es gibt Gebiete in Menzels und Meissoniers Kunst, die sich nahe berühren: die beiden gemeinsame Freude an dem malerischen Kostüm des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, an krausem und blitzendem Rokokowerk, an scharfer Beobachtung auch des Details und an zugespitzter Charakteristik (Abb. 211). Auch darin treffen sie sich, daß sie beide ihre Laufbahn mit der Holzschnittillustration beginnen: was für Menzel die Zeichnungen zu Kugler sind, waren für Meissonier die Bildchen zu Bernardin de St. Pierres Erzählungen. Aber so weit sich diese Holzschnitte voneinander entfernen, so weit auch die Malerei der beiden Männer. Seitdem Meissonier im Jahre 1841 — merkwürdigerweise auch mit einer »Schachpartie«! — sein Probestück in der Farbe abgelegt hatte, entwickelte er sich, fernab von Menzels Vielseitigkeit und genialen Experimenten, ganz einseitig weiter auf dem Wege des Kabinettstücks, auf dem er bald zu kleinen Meisterwerken von funkelndem Reiz, bald zu peinlich sauber gestrichelten Gleichgültigkeiten gelangte, deren virtuose Spitzpinselei anspruchslosen Kunstfreunden Gelegenheit gab, mit der Lupe in der Hand den Kenner zu spielen. Oft ist er in seinen rauchenden, musizierenden, lesenden, Karten spielenden, Raritäten und Kupferstiche betrachtenden Kostümfiguren von einer Delikatesse, die an die besten Niederländer dieses Genres denken läßt, oft von einer überexakten und porzellanglatten Feinmalerei, die lediglich als Bravourleistung gelten kann. Am reizvollsten ist er, wenn er die Szene aus den zierlich ausgestatteten Interieurs ins Freie verlegt, Reiter in farbigen Mänteln durch eine Landschaft sprengen oder an einem Wirtshaus Rast machen läßt, oder zum Soldatenbilde übergeht und blitzende Uniformen zu buntem malerischen Spiel auf den winzigen Raum seiner Bildflächen zusammendrängt. Meissonier blieb der Miniatur- und Detailmaler, der er war, auch als er im Dienste des dritten Napoleon die Schlachten, Märsche und Triumphe des kaiserlichen Oheims schilderte und sogar den Kriegsruhm des Neffen selbst in einer Serie zu feiern begann, die freilich nach dem ersten Bilde (»Schlacht von Solferino«) abgebrochen werden mußte. Die

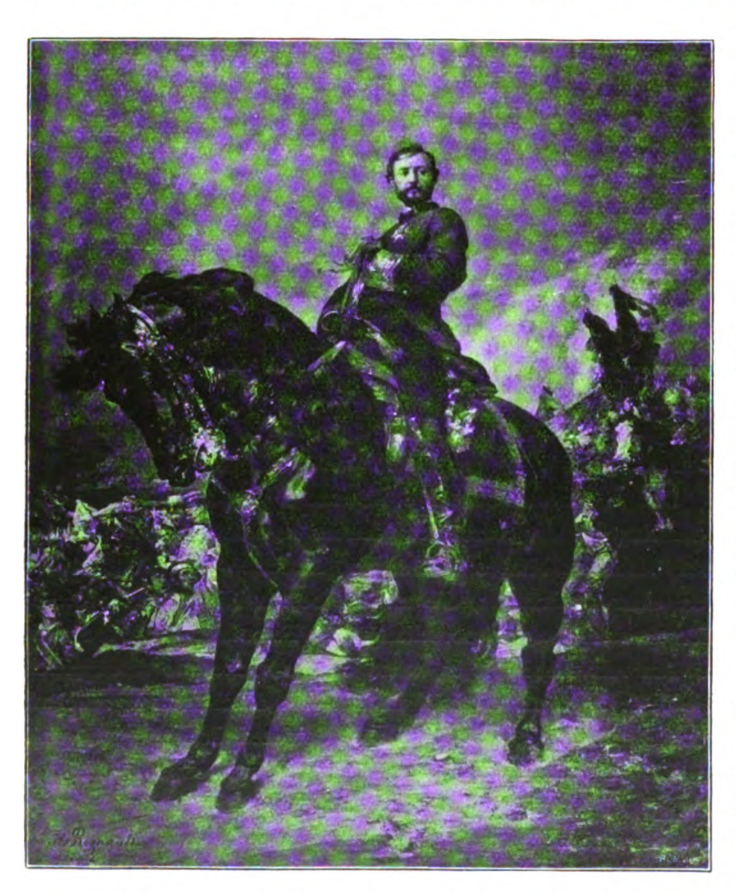


211. Ernest Meissonier. Pulcinell. Radierung



212. Ernest Meissonier. Napoleons Rückzug 1814

realistische Treue dieser Bilder in den Einzelheiten ist erstaunlich und baute sich auf ähnlichen Studien von wissenschaftlicher Korrektheit auf wie die historische Echtheit Menzels, aber über den allzu liebevoll behandelten Teilen und Teilchen verlor sich meist der malerische Eindruck des Ganzen. Auch das berühmte Bild »1814«, das Napoleon zu Pferde an der Spitze seiner Generale auf dem Marsche durch tauiges Schneeland zeigt (Abb. 212), leidet darunter. Der Schwerpunkt von Meissoniers Lebenswerk liegt in denjenigen seiner zierlichen und anmutigen Gruppenbildchen aus dem ancien régime, in denen die malerische Feinheit nicht von Überdeutlichkeit vergewaltigt wurde.



213. Henry Regnault. General Prim. Paris, Louvre

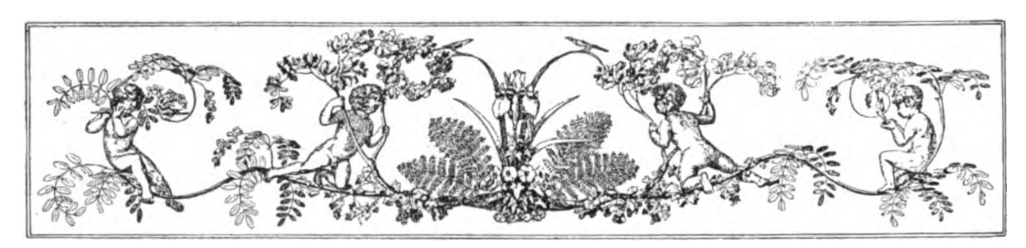
Indessen Meissonier und seine Nebenmänner zeigen doch, daß selbst die offizielle Schlachten- und Soldatenmalerei in Frankreich ein künstlerisches Gepräge erhielt. Pils und Bellangé, die schon früher genannt wurden



214. Théodule Ribot. Der barmherzige Samariter. Paris, Luxembourg

(S. 91), namentlich aber Guillaume Régamey (1837—1875) haben den Beweis geliefert, daß hier kostbare Aufgaben für den Maler liegen können. Sie stiegen von dem trockenen Regiments- oder Armeebericht zu brillanten Farbenspielen empor und verbanden mit der Verve der Schilderung einen glänzenden Sinn für koloristische Reize. Selbst Soldat war Henry Regnault (1843—1871), der in der Schlacht bei Buzenval fiel. Bei ihm macht sich bereits der nun immer stärker werdende spanische Einfluß bemerkbar. Nicht nur, daß Regnault gern seine Motive im Süden holte und von maurischen oder altspanischen Greuelszenen berichtete, auch die Art seiner temperamentvollen Malerei, deren Kolorismus auf der einen Seite an Delacroix erinnert, läßt deutlich erkennen, was er daneben von Goya und Velazquez gelernt hat. Das Porträt des Generals Prim (Abb. 213) ist der schönste Beweis für diese glänzende Begabung, der kein Ausreifen gegönnt sein sollte. Auch Théodule Ribot (1823—1891) ging von den Spaniern aus. Sein Vorbild war Ribera, dessen dunkle Hintergründe und unheimlich grell beleuchtete Körper in Ribots »Heiligem Sebastian« und anderen Bildern aus zweiter Hand wiederkehren (Abb. 214). Der delikate Ton des Velazquez dagegen, vermischt mit niederländischen Erinnerungen, taucht in Ribots appetitlichen Küchen-Stilleben und -Interieurs auf, gegen deren graue Wände oft mit Geschmack die Gestalt eines Kochs in weißer »Amtstracht« gestellt ist. Ebenso von Spaniern und Niederländern ging Antoine Vollon (1833—1900) aus, der Meister der älteren französischen Stillebenmalerei.

Doch mit solchen Nachempfindungen war die Wirkung des Velazquez und der Seinen auf die französischen Maler der sechziger Jahre nicht erschöpft. Es war um dieselbe Zeit, als an der Spitze einer jüngeren Generation Edouard Manet die Kunst des großen Spaniers tiefer erkannte als diese Eklektiker und auf ihrer Grundlage seine umstürzlerischen Lehren begründete, die eine neue Epoche der Malerei in der Welt eröffnen sollten.



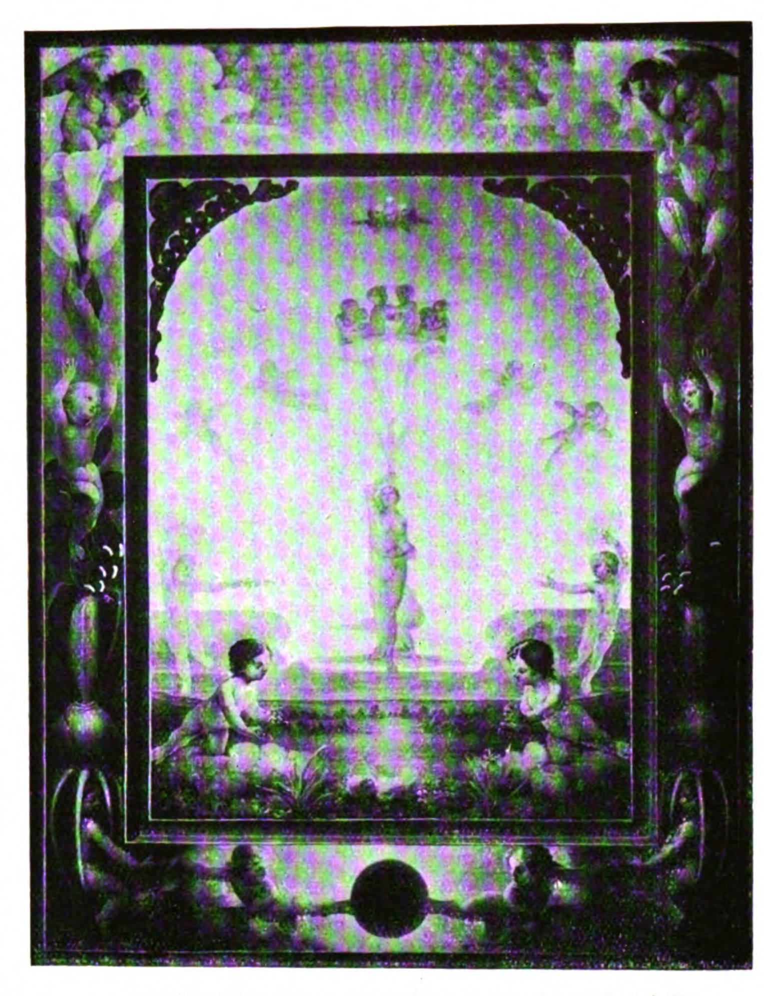
215. Philipp Otto Runge. Nachtigallengebüsch. Friesentwurf

4. Das Erwachen der Farbe in Deutschland

Kein Volk hat mit den Problemen der modernen Farbenanschauung schwerer zu ringen gehabt als das deutsche. Die große Entwicklung, die im sechzehnten Jahrhundert bis zu Dürer, Grünewald, Cranach und Holbein führte, war abgebrochen. Im siebzehnten Jahrhundert, da Spanier und Niederländer der europäischen Malerei ihre mächtigen Impulse gaben, und im achtzehnten, da sich Franzosen und Engländer, gestützt auf diese Errungenschaften und die Überlieferungen der Renaissance, ihre große Kunst bildeten, standen wir meist bescheiden zur Seite. Und als wir mit dem ausklingenden Rokoko wieder Anschluß an die allgemeine Bewegung zu gewinnen suchten, stellte sich alsbald der Klassizismus in den Weg, der in Deutschland besseren Nährboden fand als irgendwo sonst. Es war dem Kartonstil bei uns ein leichtes, die Farbe wieder völlig zurückzudrängen, und es bedurfte außerordentlicher Anstrengungen, sie aufs neue in ihre Rechte einzusetzen.

Doch ganz war die Tüchtigkeit des Farbenhandwerks, das sich die Graff, Tischbein, Vogel, Chodowiecki und ihre Nebenmänner angeeignet hatten, nicht verloren gegangen. In aller Stille waren im Süden wie im Norden Künstler tätig, die in schlichter Art die solide Tradition pflegten oder gar aus bescheidenen Platzhaltern zu Vorkämpfern und Vorahnern künftiger Entwicklungen wurden, freilich ohne den Gang der deutschen Kunst alsbald beeinflussen zu können. Es war eine Unterströmung, die lange unbeachtet blieb, und erst die jüngste Epoche der Forschung hat zahlreichen Künstlern dieser Kreise die Anerkennung verschafft, die ihnen gebührt, hat andere, die unverdient in Vergessenheit geraten waren, aus dem Dunkel hervorgezogen. Die »Deutsche Jahrhundert-Ausstellung« der Berliner Nationalgalerie im Jahre 1906 hat eine große Zahl dieser Persönlichkeiten zuerst vor der breiten Öffentlichkeit vereinigt und damit ähnlich wie die französische »Centennale« der Weltausstellung von 1900 der Kunstgeschichte überaus wertvolle Winke gegeben.

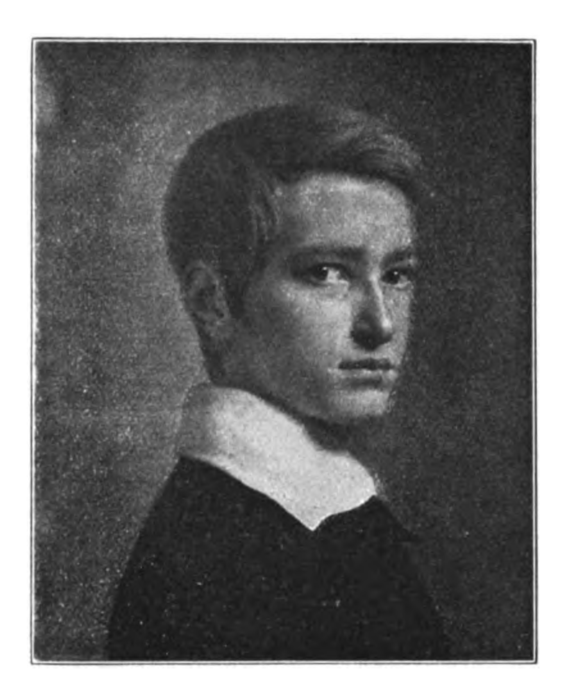
Zugleich war es von größter Wichtigkeit, im klassisch-romantischen Zeitalter der Ideenkunst, der Historienmalerei, der philosophisch-allegorischen Verstiegenheit den Blick wieder auf die Natur, auf die Gegenwart und das Leben ringsum zu richten, sich in den Erscheinungs- und Wesensgehalt der neuen Zeit zu versenken. Der gleiche gesunde Wirklichkeitssinn, der dazu trieb, die farbigen Geheimnisse der Natur zu erforschen, führte jene Künstler zu Vorwürfen, die sich ihnen aus der nächsten Umgebung ungesucht ergaben, am liebsten zu ganz einfachen Themen, deren gegenständlicher Reiz an sich gering war, so daß die Wirkung einzig in der künstlerischen Verarbeitung ruhte. Dieser Selbständigkeitsdrang mußte stofflich wie technisch davor bewahren, den zweifelhaften Wettkampf mit der Vergangenheit aufzunehmen. Es war die Zeit, aus der Heinrich von Kleists Wort stammt, daß »auch eine Sandfläche mit einem Berberitzenstrauch und einer einsamen Krähe ein malerischer Gegenstand sei«.



216. Philipp Otto Runge. Der Morgen. Hamburg, Kunsthalle

Der deutsche Norden hat sich, wie die jüngsten Forschungen ergaben, an diesen Bemühungen besonders lebhaft beteiligt. Was früher wenig beachtet wurde, ist der starke Einfluß der dänischen Malerei, namentlich der Eckersberg-Schule in Kopenhagen auf die norddeutsche Bewegung. Christoph Wilhelm Eckersberg, der in Paris den Unterricht Davids genossen und in Rom zum Freundeskreise Thorwaldsens gehört hatte, war der erste jener modernen Skandinaven, die alle Anregungen des Auslandes begierig in sich aufsaugen, ohne ihre nationale Eigenart einzubüßen. Er verabschiedete die »große Kunst« des damaligen offiziellen Betriebes und setzte an ihre Stelle eine »intime Kunst«. Damit hat er nicht nur der Malerei seines Volkes unberechenbare Dienste geleistet, sondern zugleich das benachbarte Deutschland befruchtet.

Ohne den Einfluß der Kopenhagener Akademie ist vor allem eine so außerordentliche Erscheinung wie die Philipp Otto Runges (1777—1810), des lange vergessenen, dann wieder »ausgegrabenen«, bald übermäßig gefeierten und heute in manchen Kreisen fast schon wieder unterschätzten Hamburger Propheten einer neuen Kunst, nicht zu denken. Wenn Runge sich den alten Ruhm — denn er war zur Zeit seiner Blüte weithin genannt — so rasch zurückeroberte, so lag dies zweifellos daran, daß er nicht nur gemalt, sondern auch geschrieben hat; denn bücherschreibende, denkende Künstler haben in Deutschland von je besonders gegolten. Er war mit Tieck befreundet und hat mit Goethe, der ihn schätzte, Briefe gewechselt. Er hat zu der Sammlung der Brüder Grimm zwei niederdeutsche Märchen beigesteuert, das vom Machandelboom und das vom Fischer un sine Fru, hat Gedichte, eine Farbentheorie und verschiedene Abhandlungen geschrieben. Runges nachgelassene Schriften, die sein Bruder 1842 herausgab, füllen zwei starke Bände, und über die neue Kunst, die er schon begründen wollte, hat er vor mehr als hundert Jahren unbegreiflich treffende Dinge gesagt. Er erkannte bereits mit genialem Blick, wie einer seiner Freunde, Michael Speckter,



217. Julius Oldach. Jugendliches Selbstbildnis
Kreidezeichnung

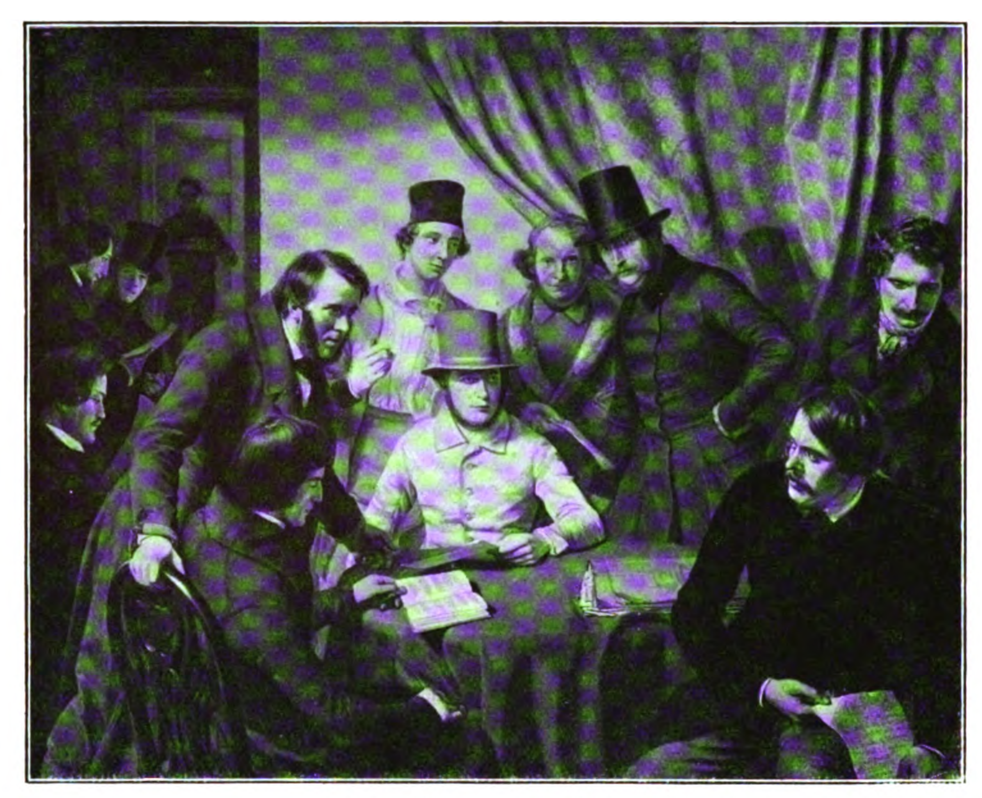
in einem Nachruf auf Runge auseinandersetzte, daß der Kunst der neuen Zeit, trotz allen unerreichbaren Großtaten vergangener Epochen, doch eine Aufgabe noch übrig bliebe, deren Lösung das Amt des neunzehnten Jahrhunderts sei: nämlich »Licht und Farbe und bewegendes Leben« als das wichtigste malerische Problem ins Auge zu fassen. Dies »als reine Erkenntnis in Wort und Gesetz, durch Rede und Tat auszusprechen«, erschien ihm als sein Beruf. Dieser Theoretiker Runge, dem der Maler Runge freilich nicht gleichkommt, ist eine erstaunliche Figur. Nicht nur, daß er mit der schlichten Klarheit des Niederdeutschen erkannte, daß die Kunstbestrebungen Goethes in eine Sackgasse führen mußten. »Die Kunstausstellung in Weimar,« so schrieb er einmal, »und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken.« Doch darin stand er nicht allein; er war nur einer aus der immerhin stattlichen Schar, in deren Namen Schadow 1802 dem Olympier seinen Realisten-Fehdehandschuh hinwarf. Nein, Runge ging weiter. Er erkannte neben der fundamentalen Bedeutung des Lichtstudiums für die moderne Malerei das wichtige Aufklärungsamt der neuen Landschaftskunst; wies damals schon auf die Notwendigkeit hin, den akademischen Unterrichtsbetrieb umzugestalten; forderte, daß man Verbindungsfäden zwischen Kunst und Handwerk knüpfe. Allerdings reichte Runges Kraft nicht aus, für alles das, was er verlangte, nun auch mustergültige Beispiele zu schaffen. An der symbolischen Mystik seiner romantischen Grübeleien, wie dem allegorischen Zyklus der »Tageszeiten« (Abb. 216), die auf die Zeitgenossen den tiefsten Eindruck machten, bewundern wir Heutigen wohl noch die freie Form des Ornaments, das aus intimem und zärtlichem Naturstudium zu einer unkonventionellen Stilisierung vorzudringen wußte (Abb. 215) und den dekorativen Stil der romantischen Epoche auf Jahrzehnte hinaus beeinflußte; aber ihre glasigen und etwas süßen Farben weisen auf malerische Mängel. Daneben jedoch hat Runge unter seinen Studien, Einzelporträts und Gruppenbildnissen Arbeiten hinterlassen, die in Farbe und Ausdruck zum Stärksten gehören, was jene Jahrzehnte hervorgebracht haben, und in seinem berühmten Bilde der Hülsenbeckschen Kinder in der Hamburger Kunsthalle strahlt auf einmal helle Sonne über die Figuren der Kleinen und die schön als Hintergrund behandelte blühende Landschaft, daß alles Braun und Schwarz verschwindet, daß auch die Schatten ihre schweren Dunkelheiten verlieren und in den zartesten Reflexen schimmern. Hier steigt eine Vorahnung der Freilichtmalerei auf, die in der damaligen Zeit ganz allein steht, freilich auch in Runges Lebenswerk kein Seitenstück hat.

Bei Runge wie bei seinem Hamburger Landsmann Julius Oldach (1804—1830) dürfen wir nicht vergessen, daß wir von diesen Frühverstorbenen nur Jugendwerke besitzen, die den ganzen Umfang ihres Talents noch gar nicht erkennen lassen. Von Oldach sind es wiederum



218. Fr. Wasmann. Bauernhof in Meran. Hamburg, Sammlung Grönvold

die Bildnisse, die uns in ihrer treuen und liebevollen Charakteristik besonders interessieren (Abb. 217). Kommt er Runge in der psychologischen Vertiefung nicht gleich, so übertrifft er ihn dafür in der Beherrschung der Farbe. Interessant ist, wie schlicht und naturwahr bei Oldach und den übrigen Hamburger »Primitiven« jener Zeit, die Alfred Lichtwarks rastloser Eifer an den Tag gezogen hat, die Arbeiten sind, solange die Künstler in der Heimat blieben. War es gleich um den Kunstboden, der sich ihnen hier bot, nicht zum besten bestellt, so fehlten doch die verflachenden und zur Routine drängenden Einflüsse der Schulen und Akademien. Fast alle diese Maler aber verlieren den Reiz ihrer Ursprünglichkeit, sobald sie auf die Wanderschaft gehen. Oldach kam nur bis München, wo er in den Kreis des Cornelius geriet. Andere gelangten bis Rom, um dort Anschluß an die Nazarener zu finden, deren präraffaelitische Innigkeit sich mit ihrer einfachen Empfindung wohl vertrug. Aber das Beste, was sie uns hinterlassen haben, stammt aus der vorrömischen Zeit. So ist es bei Emil Janssen (1807—1845), bei Erwin Speckter (1806—1835), der wiederum im Porträt interessiert, und bei der bedeutendsten Persönlichkeit dieser Gruppe: Friedrich Wasmann (1805—1886), der gleichfalls im Bildnis trotz manchen Härten, ja oft eben dank der Herbheit seiner Linien, als ein Menschenschilderer von ungewöhnlicher Feinheit erscheint und in seinen Landschaften einen Pinselstrich von einer Breite und Freiheit zeigt, wie ihn kaum ein Deutscher damals besaß (Abb. 218). Auch sonst finden sich in Hamburg zu jener Zeit bedeutungsvolle Ansätze der Landschaftsmalerei, die zum Teil wieder auf dänische Einflüsse zurückgehen. In Kopenhagen hatte Christoph Suhr (1771—1842) gelernt, dessen Schüler Oldach war, ebenso später Christian Morgenstern (1805—1867), und bei beiden Künstlern finden wir den deutlich erkennbaren Abglanz dieser Studienzeit in der unbefangenen, frischen Art, wie sie den intimen Luft- und Lichtstimmungen der norddeutschen Flachlandschaft und der südlichen Gebirgsszenerien nachgehen. Ohne Vergleiche zu ziehen, darf man aussprechen, daß zwischen den Bemühungen dieser wackern Künstler und den gleichzeitigen Großtaten von Barbizon eine nahe Verwandtschaft besteht. Während Morgenstern die neuen Keime



J. H. Sander — Georg Haesefich — Otto Speckter — Günther Gensler — Franz Heesche — Herm. Soltau — Jakob Gensler — C. J. Milde — Herm. Kauffmann — Martin Gensler — Rudolf Hordorf

219. G. Gensler. Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins 1840. Hamburg, Kunsthalle

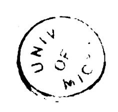
bald nach München verpflanzte, blieben die unmittelbaren und mittelbaren Kopenhagener Anregungen in Hamburg weiter wirksam. Von ihnen hatte auch Hermann Kauffmann (1808—1889) Gewinn, der namentlich in seiner Frühzeit, bevor er in München seine Eigenheit mehr und mehr verlor, in Landschaften aus dem nördlichen und südlichen Deutschland, in zwanglos komponierten Szenen aus dem Leben der Bauern, der Gebirgs- und Küstenbewohner als Maler und mehr noch als Zeichner eine ungewöhnliche Kraft ungesuchten realistischen Ausdrucks betätigte. Ähnliche Nachwirkungen lassen sich bei den drei Brüdern Gensler feststellen, die mit Kauffmann zu den angenehmsten Vertretern der noch nicht ins Süßliche und Kindische verflachten Genremalerei zählen (Günther, 1803—1884, Abb. 219; Jakob, 1808—1845; Martin, 1811—1881). Auch Otto Speckter (s. oben S. 117), Erwins Bruder, dessen Illustrationszeichnungen an Ludwig Richters Art erinnern, gehört zu diesem Kreise. Seine Bilder zu Heys Fabelbuch sind bis heute volkstümlich geblieben.

Auch in Dresden haben die dänischen Einflüsse entscheidend gewirkt. Wie Runge, ist sein wenig älterer pommerscher Landsmann Caspar David Friedrich (1774—1840) auf seinen Studienfahrten erst nach Kopenhagen und dann in die sächsische Hauptstadt gelangt, wo Friedrich seßhaft blieb, während Runge sich nach Hamburg wandte. Das Ziel ist hier wie dort das gleiche: die Ergründung des modernen Licht- und Luftproblems, das von diesen Männern zuerst in Deutschland mit voller Klarheit erkannt wird. Doch was Runge nur von fern ersehnte, ward bei Friedrich fast schon zur Tat. Die lyrisch-romantische Stimmung, die



Rast bei der Heuernte. Von Kaspar David Friedrich

Dresden, Gemäldegalerie


UNIV
OF
MIC



220. Joh. Chr. Kl. Dahl. Hellefossen. Christiania, Nationalgalerie

den Ruhm des Dresdener Meisters begründete, ehe er in eine heute kaum mehr begreifliche Vergessenheit geriet, ist tatsächlich ganz in farbigen Ausdruck umgegossen. Mit der bewußten Subjektivität eines Poeten übte Friedrich an den schlichten Motiven seine malerische Phantasie, aber stets wächst das Poetische zwanglos aus der Farbe selbst heraus, aus den für Friedrich charakteristischen Akkorden von zartem Gelb, hellrosa und violetten Tönen und einem Grün, wie es in jenen Zeiten der Braunmalerei so saftig, frisch und lebensvoll kein anderer Deutscher auf der Palette hatte. Das Lichter- und Wolkenspiel des Himmels, der sich weit und groß als lichte Glocke über seinen Bildern wölbt, ist in jedem Zug studiert und ergründet und dann andachtsvoll als farbiger Spiegel menschlichen Empfindens hingemalt. Hinzu kommt als Hauptmoment des Eindrucks die Raumillusion, der landschaftliche Fernblick über die Ebene. Es ist wohlerwogene Absicht, wenn Friedrich auf welligem Felde und Hügelgelände Schatten- und Lichtpartien wechseln läßt, bis hinten zu den kleinen Türmen einer Stadt, wenn er den Blick über Bergrücken und Gipfel führt, wenn er Silhouetten menschlicher Gestalten, am liebsten nach hinten gewandt, vor die Fläche des Meeres setzt und das alles in dem Duft seiner holden, leuchtenden Farben badet, deren Reiz gerade durch die etwas dünne, schüchterne Pinselführung noch gesteigert wird (Tafel XV). Es war ein Jubel im ganzen kunstfreundlichen Deutschland, als diese Bilder wieder ans Tageslicht gezogen wurden, von denen die Wunder wechselnder Beleuchtung, der zage Schimmer des Frühlings, der Dunst des sommerlichen Morgennebels, der feuchte Glanz der Wiesen, die zarten Reflexe des Sonnenuntergangs grüßen.

Neben Friedrich stand der Norweger Johann Christian Klausen Dahl (1788 bis 1857), der gleichfalls in Kopenhagen studiert hatte, dann aber als Professor in Dresden ganz zum Deutschen wurde und hier einen gesunden Realismus der Landschaft predigte, der, kräftiger und derber als die romantische Träumerei Friedrichs, einen bedeutenden Einfluß



221. Friedrich Heinrich Füger. Elfenbein-Miniatur Friedrich Karl Joseph von Erthal, Kurfürst von Mainz

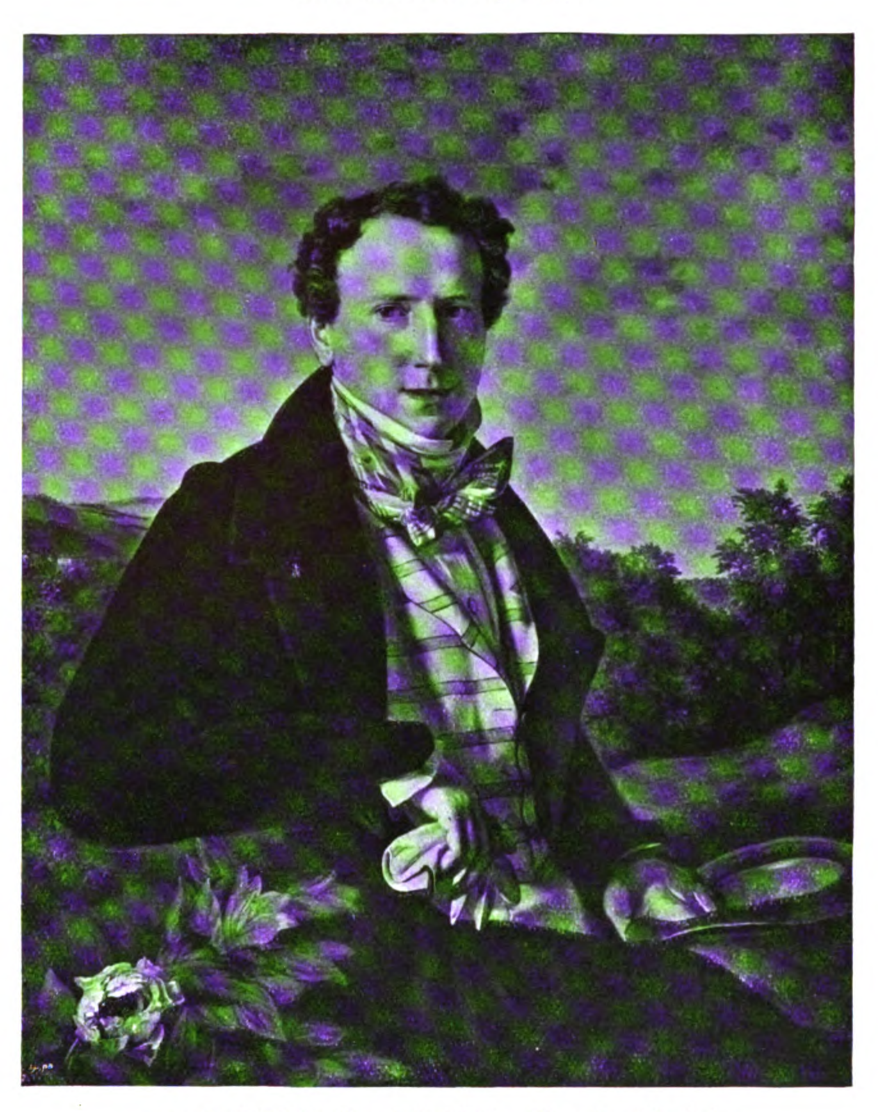
auf das jüngere Geschlecht gewann (Abb. 220). Unter Dahls Schülern ragt sein Landsmann Thomas Fearnley (1802—1842) hervor, der die erste Ausbildung in Dänemark und in seiner norwegischen Heimat genossen hatte, sich später mit frischem Malerblut in allen Ländern Europas tummelte, aber doch dem Dresdener Kreise zuzurechnen ist. Während Dahls Wirksamkeit niemals ganz vergessen war, Friedrich wenigstens zu seinen Lebzeiten verehrt und bewundert wurde, hat die Jahrhundertausstellung zwei Künstler der sächsischen Hauptstadt, an denen die ältere Kunstgeschichte achtlos vorübergegangen war, als völlig neue Entdeckungen vorgeführt: Georg Friedrich Kersting (1783—1847), der, wiederum ein Schüler der Kopenhagener Akademie, offenbar von dänischen Vorbildern her zu einer Interieurmalerei von hohem Reiz der leuchtend zarten Farben und der heimlichen Stimmung gelangte, und Ferdinand von Rayski (1806—1890), der mit Porträts, Landschaftsblicken und Jagdstücken von großer Frische des lufterfüllten Raums und außerordentlicher Schönheit der koloristischen Harmonien in Erstaunen setzte. Lehrreich für die Anschauungen dieser Dresdener Gruppe, namentlich soweit sie sich auf die Landschaft beziehen, sind die Kunstbriefe des Arztes und Naturforschers Karl Gustav Carus (1789—1869), der auch als begabter Maler tätig war. In der Bildniskunst der Dresdner Hauptstadt hatte Joseph Grassi (1757—1836) die Lehren Anton Graffs fortgebildet. Gerhard von Kügelgen (1772—1820) wies mit seinen schön charakterisierenden Porträts in die Nachbarschaft von Runge und C. D. Friedrich, dessen wundervollen Kopf er malte.

Zu neuer Bedeutung haben die Forschungen der letzten Jahrzehnte vor allem der Wiener Schule jener Zeit verholfen. Nach Friedrich Heinrich Füger (1751—1818), dem einflußreichen Hauptvertreter des Klassizismus in Österreich, der aber in seinen köstlichen Miniaturporträts (Abb. 221) das feinste Gefühl für Wirklichkeit und Farbe offenbarte, nach Joh. Peter Krafft (1780—1856), der von akademischen Historienbildern den Übergang zu einem frischen Realismus bürgerlichen Gepräges fand, den beiden Porträtisten Johann Baptist von Lampi (der Vater: 1751—1830; der Sohn: 1775—1837), die sich in ihrer weitberühmten Bildnismalerei von den großen Engländern der Zeit zu einem gediegenen und geschmackvollen Farbenhandwerk führen ließen, und dem Bildnismaler Moritz Daffinger (1790—1849), einem Schüler Fügers, ist dabei namentlich das Haupt der nächsten Generation: Ferdinand Waldmüller (1793—1865), wieder zu Ehren gekommen. Während die Zeitgenossen Waldmüller in erster Linie als liebenswürdigen Genrekünstler feierten, erscheint er heute als einer der Vorläufer des Pleinairismus, der mit einer in der Pinselführung feinen, aber in der Beherrschung der Farbenmassen doch breiten Malerei schimmernd-helles Sonnenlicht als Gegengewicht bläulicher Schatten über seine Gruppen von Kindern und Bauern im



222. Ferd. Waldmüller. Praterlandschaft. Berlin, Nationalgalerie

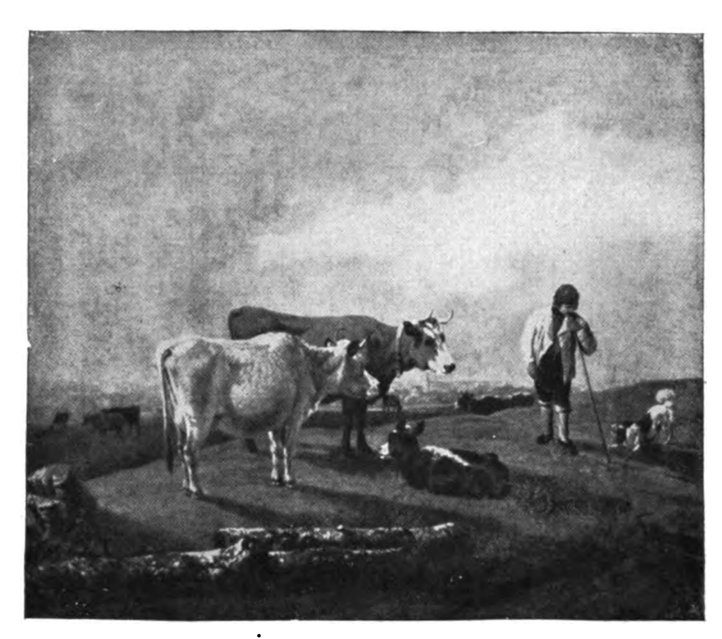
Freien und seine noch reizvolleren Wienerwald- und Praterlandschaften strömen ließ (Abb. 222). Im Gegensatz zu den herberen und zurückhaltenderen Norddeutschen hat Waldmüller wie seine österreichischen Nebenmänner eine naive Freude an der sinnlichen Pracht leuchtender Farben, eine Neigung, die allerdings in seinen Figurenbildern oft zu einer etwas unruhigen und harten Buntheit führte. In den Interieurbildern hatte Waldmüller nicht mit solchen Gefahren zu kämpfen; hier hat er darum besonders Köstliches geschaffen: in den mit außerordentlichem Geschmack abgestimmten, reizenden Schilderungen aus den Häusern des Wiener Vormärz und hauptsächlich in seinen wundervollen kleinen Porträts, unvergleichlichen Kabinettstückchen, in denen sich liebevollste Behandlung des Details mit reifer Toneinheit und weiser Unterordnung der Nebenzüge unter den beseelten Ausdruck des Gesichts vereint (Abb. 223). Von den andern Wienern der dreißiger und vierziger Jahre erreicht keiner Waldmüller an Charme und malerischer Feinheit, aber sie teilen mit ihm in Genre und Porträt den liebenswürdigen Vortrag, den entwickelten Farbensinn und den Instinkt einer guten künstlerischen Stadtkultur: Joseph Danhauser (1805—1845), der von Wilkie angeregte, aber in der Diskretion des Vortrags und dem oft überraschenden Silberton seiner Farben dem Engländer überlegene Wiener Sittenmaler der Raimundzeit; Friedrich von Amerling (1803—1887), der sich bei Lawrence in London und bei Horace Vernet in Paris zu einem geschickten Porträtmaler herangebildet hatte; Friedrich Gauermann (1807—1862), der sich im Tierstück hervortat; die Landschafter Franz Steinfeld (1787—1868), Josef Höger (1801 bis 1877) und Josef Holzer (1824—1876); Peter Fendi (1796—1842), der Lehrmeister der



223. Ferd. Waldmüller. Selbstbildnis. Wien, Gemäldegalerie

jüngeren Genremaler, der seinen oft ausgezeichnet gemalten Darstellungen aus dem österreichischen Volksleben gern eine sentimentale oder humorvolle soziale Note beimischte, Franz Eybl (1806—1880), dessen Szenen aus dem kleinbürgerlichen Leben in ihrem sauberen Behagen entzücken, und der in blühender Jugend verstorbene Schüler Fendis Karl Schindler (1822—1842), dessen hübsche Soldatenbildchen sich durch einen Zug von wienerischer Gemütlichkeit, aber auch durch eine größere Breite des farbigen Vortrags von der sachlichen Militärmalerei der Münchener und Berliner unterscheiden.

In München und Berlin waren es gerade diese Soldatenschilderungen, an denen sich im Beginn des Jahrhunderts der realistische Sinn und das alte Malerhandwerk übten, um sich auch unter der Diktatur des Cornelius in der Stille ihre Rechte zu wahren. Der Münchener Albrecht Adam (1786—1862) gilt als der Begründer dieser weitverbreiteten Pferde- und Schlachtenmalerei, ein ehrlicher, wenn auch etwas nüchterner Beobachter. Neben ihm wirkte Peter Heß (1792—1871), auch Karl Wilhelm von Heideck (1788—1861), der den Be-

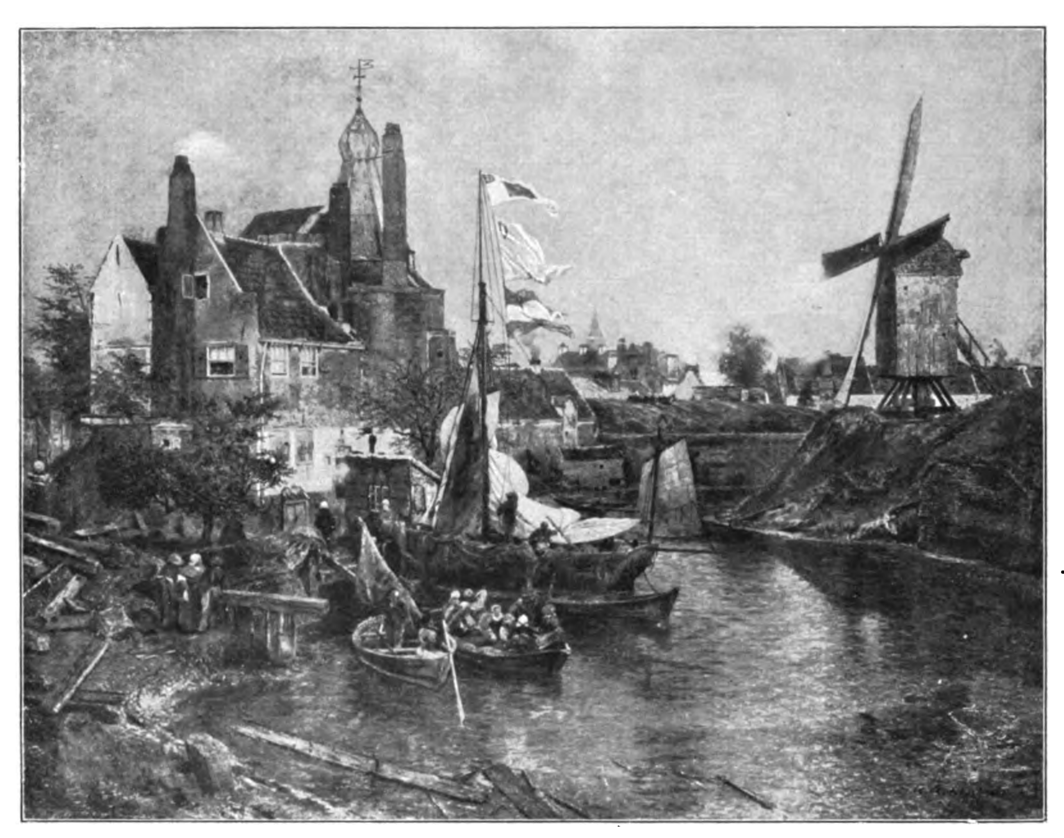


224. Wilhelm v. Kobell. Landschaft mit Hirt und Herde
Kassel, Gemäldegalerie

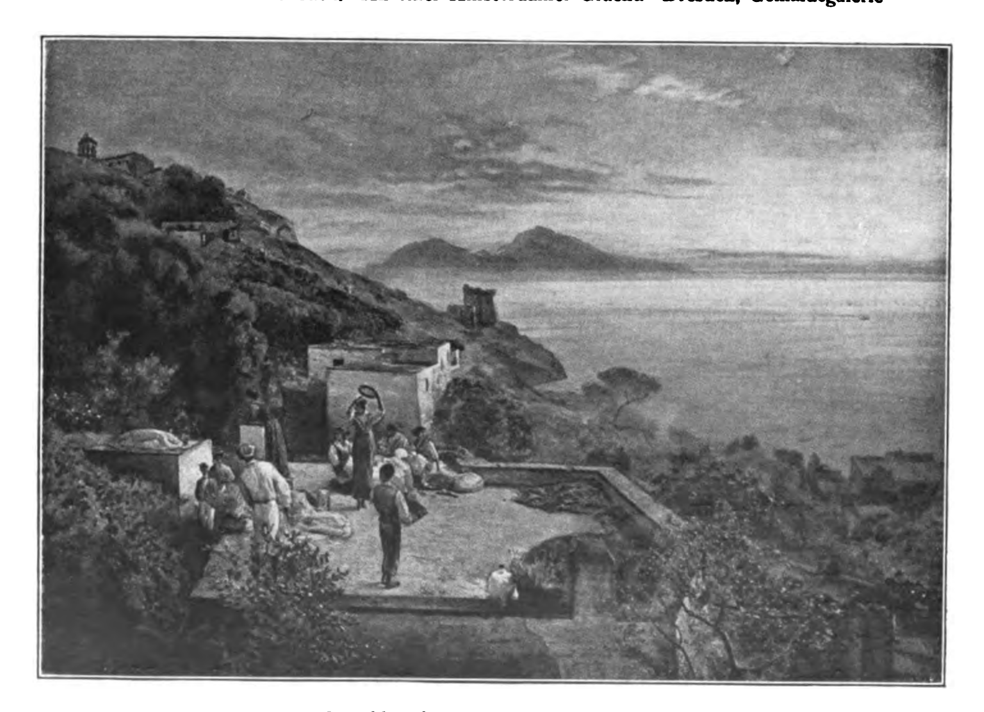
freiungskrieg in Griechenland mitgemacht und von dort auch treffliche Landschaftsstudien nach München gebracht hatte, später Albrechts Sohn Franz Adam (1815—1886), der selbst wieder eine Reihe von Schülern heranbildete. Alle diese Männer standen im bewegten Leben ihrer Zeit. Sie verstanden sehr wohl ein Pferd zu besteigen, machten Feldzüge mit, tummelten sich in Kasernen und auf Exerzierplätzen, kurz sie wurden selbst halbwegs zu Soldaten und kannten das Wesen der Menschen, die sie in ihren Bildern festhielten. So kam viel Frische und Anschauung in ihre Gemälde, wenngleich die Malerei oft trocken und spitz war. Mit militärischen Szenen trat auch Wilhelm von Kobell (1766—1855) hervor, der nun über die altholländische Farbenanschauung, in dem dieser Münchener Kreis sonst vielfach befangen war, zu selbständigem Erfassen atmosphärischer Erscheinungen vordrang. In seinen Schlachtenbildern, wie der Belagerung von Kosel oder dem Treffen bei Bar sur Aube, hat er die oft etwas hölzernen Soldatenfiguren in Landschaften hineingesetzt, die ganz erfüllt sind von wehender Luft und einem mannigfaltigen, sorgsam studierten Lichterspiel. Auch sonst hat sich dieser ausgezeichnete Künstler der Landschaft angenommen (Abb. 224) — sein Vater und Lehrer, der treffliche Ferdinand von Kobell (1740 bis 1799), hatte ihn hier bereits auf den rechten Weg gewiesen — und sich hier, etwa in dem reizenden, mit naiven Wirklichkeitssinn gemalten Bilde des ersten Münchener Pferderennens von 1810, ganz auf eigene Füße gestellt. Nur in den Tierbildern seiner Frühzeit spürt man noch den niederländischen Einfluß, an



225. J. K. Stieler. Goethe-Bildnis
München, Neue Pinakothek



226. Andreas Achenbach. An einer Amsterdamer Gracht. Dresden, Gemäldegalerie



227. Oswald Achenbach. Am Golf von Neapel

dem ein Düsseldorfer Studienaufenthalt seinen Anteil hatte. Neben Kobell hatte der jung gestorbene Badener Ernst Fries (1801—1833) in München Spuren eines geschickten, andächtigen Naturstudiums hinterlassen. Im Jahre 1830 kam dann Christian Morgenstern (s. oben S. 187 f.) aus Hamburg nach München, um die dänisch-norddeutschen Keime der Stimmungslandschaft dorthin zu verpflanzen, die bald von anderer Seite her neu befruchtet werden sollten. Im Tierbilde wieder stand Max Joseph Wagenbauer (1775—1829) neben Kobell. Überaus feine Achitekturbilder wußte zu gleicher Zeit Domenico Quaglio (1786—1837) herzustellen, ein Sproß der großen und berühmten Theatermaler-Familie. Im Porträt endlich hielt hier Johann Georg von Edlinger (1741—1819) die guten Überlieferungen des endenden 18. Jahrhunderts aufrecht. Seine tüchtige Art, doch ein wenig konventioneller, bildete in der nächsten Generation Joseph Karl Stieler (1781—1858) fort, der Schöpfer des bekannten Goethebildes (Abb. 225) und der Schönheitengalerie König Maximilians in der Münchener Residenz. Noch erfolgreicher war Stielers Schüler Franz Xaver Winterhalter (1806—1873), der als beliebter und geschickter Repräsentations- und Hofmaler Jahrzehnte hindurch eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entfaltete, die besten Arbeiten freilich seiner frühen Zeit verdankte.



228. Martin Rohden. Grotta ferrata
Berlin, Privatbesitz

Wie Morgenstern in München und Dahl in Dresden, war in Düsseldorf Louis Gurlitt (1812—1897) der Träger der Kopenhagener Anregungen. Er brachte eine ganze nordische Kolonie mit sich, die in der rheinischen Kunststadt Fuß faßte und auf eine Landschaftsmalerei in engstem Anschluß an ein vertieftes Naturstudium hinarbeitete. Gurlitts schlichte, unkomponierte Ausschnitte, deren farbige Behandlung im allgemeinen einfach war, aber oft zu großer Feinheit durchdrang, machten Aufsehen, und auf seinen Schultern erhob sich der Düsseldorfer Künstler, dessen temperamentvolles Auftreten damals als eine Befreiung von der klassizistisch-romantischen Schablone empfunden wurde: Andreas Achenbach (1815 bis 1910). Man hat in den letzten Jahrzehnten vor den späteren Werken Achenbachs, in denen er sich mit stark äußerlicher Routine immer selbst wiederholte, vielfach vergessen, was die deutsche Landschaft ihm in seiner Jugend zu verdanken hatte, als er mit einer im Kreise der Schadowschule unbekannten Entschlossenheit der Natur zu Leibe ging. Den Studienfahrten ins benachbarte Holland, wo er sich den warmen Ton und die Kompositionsgesetze der Ruysdael und Everdingen aneignete (Abb. 226), ließ er bald Reisen in die nordischen Länder folgen, deren Gebirgs- und Küstengegenden er für die deutsche Malerei eroberte. Sein Hauptstoffgebiet aber war die Nordsee, deren malerische Herrlichkeit Achenbach wenig



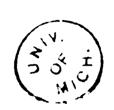
229. Gottfried Schadow. Porträt. Aquarellierte Zeichnung

später als Heinrich Heine entdeckte. Er liebte das Dramatische und Pathetische, die großartigen und gewaltigen Schauspiele der Natur, wenn die Wassermassen des Meeres auf und nieder schwanken und Schiffe wie Nußschalen hin und her werfen. Oder wenn in felsiger Schlucht der Waldbach als tobender Fall zwischen rauschenden Bäumen über die Steine stürzt, die ihm im Wege liegen. Aber es war doch lebendige Anschauung, die ihm dabei die Hand führte. Auch friedlichere Bilder erschienen in jener Frühzeit, Szenen aus niederrheinischen und holländischen Dörfern, mit einer realistischen Kraft und einer farbigen Energie gemalt, die völlig ungewohnt berührte (Tafel XVI). Es ist bezeichnend für Achenbach und die ganze Generation, die ihm folgte, daß seine Reisen nach Italien, die er spät begann — erst 1843, nach seinem damals viel besprochenen Übertritt zum Katholizismus — in seiner Produktion so gut wie keine Spuren hinterlassen haben. So hatten sich die Zeiten geändert. Die italienische Landschaft mit ihren großen Konturen und ihrer klaren Luft, in der sich alle Dinge wie in sorgsam gezeichneten Linien abhoben, war den Stilisten gerade recht gewesen. Die Realisten, die jetzt einsetzten, blieben entweder in der Heimat, in deren bescheidenere Reize sie sich versenkten, oder sie wandten sich nach Norden und Westen, wo feuchte Luft die Konturen löste und die Lokalfarben wandelte. Zogen sie dennoch über die Alpen, so war es nicht mehr das klassische Land, das sie aufsuchten, sondern die Buntheit des modernen Italien und die blendenden Lichtkontraste des heißeren Südens, die Andreas' Bruder Oswald Achenbach (1827—1905) in zahllosen Bildern vom Golf von Neapel (Abb. 227), von Rom und der Campagna und anderen Stätten romantischer Schönheit feierte.

Ähnlich hatte schon um die Jahrhundertwende der Kasseler Martin Rohden (1778 bis 1868) die italienische Landschaft aufgefaßt, in Bildern, die in der Zartheit ihrer Licht- und Luftmalerei ein durchaus modernes Gefühl gerade an solchen Motiven übten, an denen sich zu gleicher Zeit der klassizistische Stil bildete (Abb. 228). Die römische Campagna und die Wasserfälle von Tivoli erscheinen bei Rohden in weiche, schimmernde Farben gebadet; man fühlt: es ist die gleiche Tendenz, die den in der Heimat gebliebenen Vorahnern der kommenden Entwicklung vorschwebte. Denn allenthalben meldeten sich in jener Zeit diese schlichten, nur auf treue Wirklichkeitsbeobachtung und intime malerische Erfassung der Natur bedachten Talente zum Worte, die abseits von den Akademien ihr Heil versuchten. Arbeiten wie die unbefangenen, fein empfundenen Naturstudien des Hessen Georg Wilhelm Issel (1785—1870), der in Konstanz, Freiburg und Heidelberg tätig war, allerdings auch in Paris gelernt hatte, oder die ganz ohne Anlehnung an irgendwelche Schulvorschriften resolut gemalten Landschaften (etwa die Ansicht von Partenkirchen aus dem Jahre 1794) von dem Schweizer Johann Jakob Bidermann (1763—1830), einem Graff-Schüler, der sich

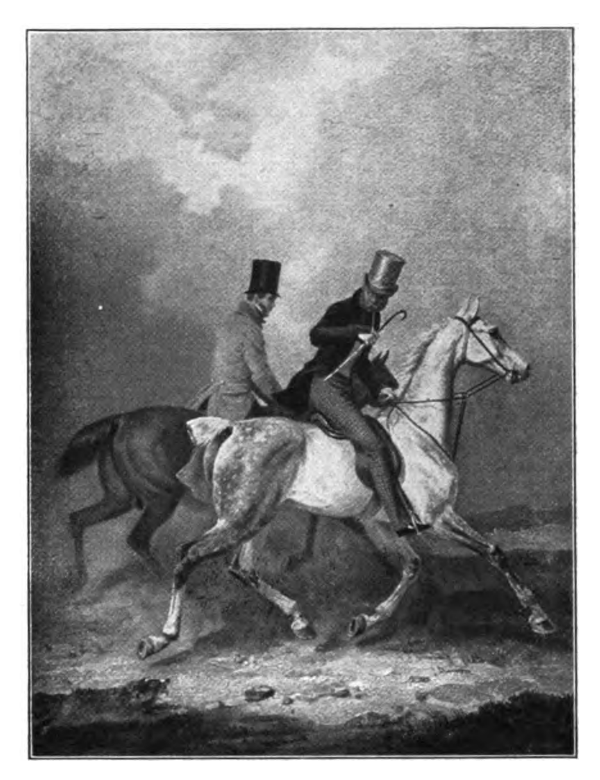


Westfälische Landschaft. Von Andreas Achenbach
Düsseldorf, Privatbesitz


UNIV.
OF
MICH.

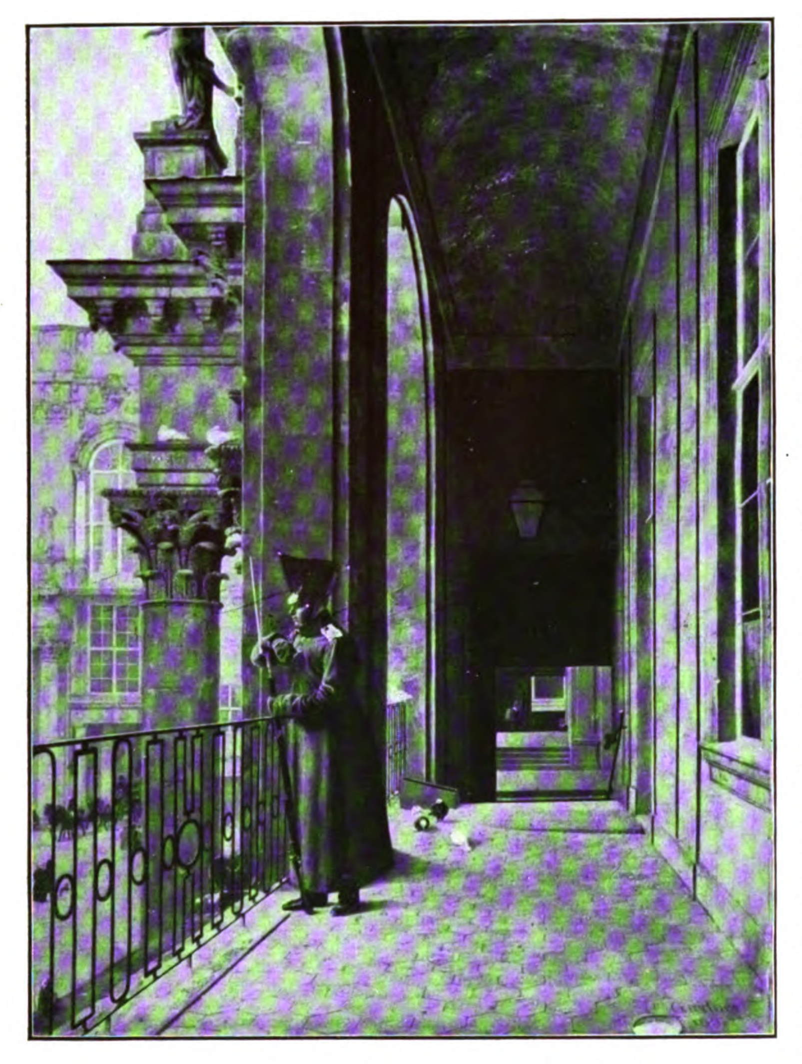
vor der Natur völlig auf sein Auge verließ, liefern einen Beweis für den gesunden Charakter der großen Unterströmung, in der sich die Quellen der ausklingenden Rokokozeit gesammelt hatten.

Eine wichtige Rolle spielte schließlich dabei auch Berlin. Ja, wir erkennen heute, daß die preußische Hauptstadt in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an Zahl und Bedeutung der vorwärts weisenden Talente den andern Kunstzentren durchaus ebenbürtig war. Hier war der stärkste Hort der Wirklichkeitskunst, die sich zu der klassizistischen Strömung in Gegensatz stellte, und nicht umsonst war es gerade Berlin, das Goethes Unwillen erregte, als er 1800 in den »Propyläen« eine rasche Übersicht über den Stand der Kunstleistungen in Deutschland gab. An der Spree, wo der »Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause« sei, schien sich ihm der »prosaische Zeitgeist«, den er bekämpfen wollte, am deutlichsten zu offenbaren: »Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das Allgemein-Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Es wurde schon oben auf den Aufsatz hingewiesen, in dem Gottfried Schadow dem Dichter im Namen der realistischen Naturanschauung, des »charakteristischen Kunstsinns« und einer aus dem goldnen Boden solider technischer Bildung erwachsenen Malerei und Plastik antwortete. Er wies dabei auf Chodowiecki, den treuen und schlichten Schilderer des friderícianischen Berlin, und er hätte auch auf seine eigene Tätigkeit hinweisen können, die aus ernstem Studium der natürlichen Form zu so hohen Leistungen emporgestiegen war, nicht allein auf seine Skulpturen, sondern nicht minder auf seine köstlichen Zeichnungen (Abb. 229). Als Zeichner blieb Schadow auch noch tätig, nachdem er seine Bildhauerwerkstatt in den zwanziger Jahren, dem jüngeren Rauch neidlos das Feld überlassend, geschlossen hatte, und in den impressionistischen Niederschriften dieser feinen und liebenswürdigen Blätter bewies er aufs schönste, welche Höhe und Eigenart künstlerischen Ausdrucks sich aus redlicher Hingabe an die Welt der Wirklichkeit gewinnen ließ. Schadow fühlte sich ganz bewußt als ein Mensch der Gegenwart, in dem die Sehnsucht nach fremden Stilwelten keine große Rolle spielte, als ein Bindeglied zwischen der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts und dem Realismus der Zukunft, dessen Notwendigkeit er erkannte. Er blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1850 das Orakel der jüngeren Berliner Generation, die an seiner bloßen Existenz schon eine Stütze fand.



230. Franz Krüger. Prinz Wilhelm und der Maler Krüger
Berlin, Nationalgalerie

Was Chodowiecki angebahnt hatte, setzte mit größeren Mitteln Franz Krüger (1797 bis 1857) fort, ein glänzender Vertreter typischer Preußenkunst. Als ein Pferde-, Soldaten- und Parademaler ist Krüger vor allem berühmt geworden, und in der Tat vereinigen nament-



231. Eduard Gärtner. Innerer Hof im Berliner Schloß

lich seine großen Paradebilder aus Berlin und Potsdam von 1829 und 1839, die kurz vor dem Weltkriege aus dem Petersburger Winterpalais ins Berliner Schloß kamen, alle Eigenschaften dieses außerordentlichen Künstlers: seine unbedingte Treue in der Schilderung eines erlebten Vorgangs, seine erstaunliche Fähigkeit, schärfste Einzelcharakteristik mit Tonschönheit und malerischer Gesamtwirkung zu verbinden, die Leichtigkeit, mit der er die Massen der Uniformen reizvoll zusammenfaßte, das Gedränge der Zuschauer, in dem sich alle bekannten Persönlichkeiten des damaligen Berlin eingefunden haben, lebendig gliederte, und die Feinheit, mit der er die Architekturen in den Dunst leicht bewölkter Tage hüllte. Auch auf anderen Repräsentationsbildern, wie der figurenreichen Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. im Lustgarten, bewundern wir die Sicherheit, mit der Krüger solche schwierigen, im Grunde malerisch undankbaren Aufgaben bewältigt hat, und die Noblesse der Ausführung, die bei minutiöser Berücksichtigung jedes Details doch mit einer breiten und eleganten Pinselführung operiert. Diese Vorzüge treten noch glänzender bei Krügers Bildnissen und Reiterszenen hervor (Abb. 230), die oft in einem delikat behandelten landschaftlichen Rahmen erscheinen. Eine kaum übersehbare Zahl meisterhafter Porträtzeichnungen, die zu den schönsten Schätzen der Nationalgalerie gehört, schließt sich an.

Neben Krüger steht zunächst eine Gruppe tüchtiger Architekturmaler, die mit gesundem realistischen Sinn vom Aussehen der Stadt erzählen und dabei zu sehr reizvollen Lösungen kommen. Selbst Johann Erdmann Hummel (1769—1852), der noch einem älteren Geschlecht angehört, weiß sein Biedermeierepos von der großen Granitschale vor dem neuen Schinkelschen Museum bei aller trocknen Sachlichkeit doch auch mit malerischer Feinheit

auszustatten. Aber Eduard Gärtner (1801—1877), der Bedeutendste dieses Kreises, der auch in Paris gewesen war und dort viel gelernt hatte, stellt sich mit seinen Ansichten vom Berliner Schloß (Abb. 231) und anderen interessanten Stadtpartien unmittelbar neben Canaletto, ja er entwickelt sich in der freien Behandlung der Luft- und Lichtwerte über ihn hinaus zu einer durchaus modernen Auffassung. Vom Leben der preußischen Hauptstadt und von der märkischen Landschaft erzählte Theodor Hosemann (1807—1875) in malerisch feinen Bildchen und in einer unerschöpflichen Fülle graphischer Blätter. Für eine solide und unkonventionelle Porträtkunst sorgten daneben Karl Begas (Abb. 56), der Ahnherr der bekannten Berliner Künstlerfamilie, und Karl Wilhelm Wach, die beide in Paris, bei David und Gros, studiert hatten — sie wurden schon früher (S. 49 f.) erwähnt —, ferner Julius Hübner (1806—1882), der aus der Düsseldorfer Schule stammte, und den Berlin später mit Dresden teilen mußte, sowie Eduard Magnus (1799—1872), der wieder französische Schulung genossen hatte.



232. Karl Blechen. Schlucht bei Amalfi. Berlin, Nationalgalerie

Der Genremaler des Berliner Kreises, Eduard Meyerheim, wurde ebenfalls schon genannt (S. 54). Doch zu gleicher Zeit mit allen diesen Männern, über deren Lebensarbeit ein Stern der Ruhe und Sicherheit geschwebt zu haben scheint, wirkt in Berlin Karl Blechen (1798—1840), eine problematische Natur, die ähnlich wie Runge und Friedrich das Geheimnis der modernen Malerei durchschaute und mit stürmischem Schritt den Erscheinungen des Lichtes zu Leibe ging. Wenn Blechen in diesem Ringen nicht zu einem vollen Sieg gelangte, so bietet er damit nur eine Parallele zu seinen deutschen Mitstrebenden in jener Zeit; es fehlte wohl der Kunstboden bei uns, um solche Blüten zur letzten Entfaltung gelangen zu lassen. Die Ansätze bei Blechen sind großartig. In seinen Bildern von der märkischen Landschaft mit den Nadelbäumen der Havelseen, deren ernste Schönheit er schon entdeckte, mit den Fernsichten auf die Türme einer Kirche oder auf einen Fabrikschornstein, dessen bläulichen Rauch er aufmerksam studierte, in seinen Blicken über Häuser und Gärten, die er vor und neben Menzel malte, in seiner scharfen Beobachtung heller Schatten, für die er in den dreißiger Jahren in seinem Palmenhause auf der Pfaueninsel einen erstaunlichen Beweis



233. Franz Catel. Italienische Landschaft. Stuttgart, Gemäldegalerie

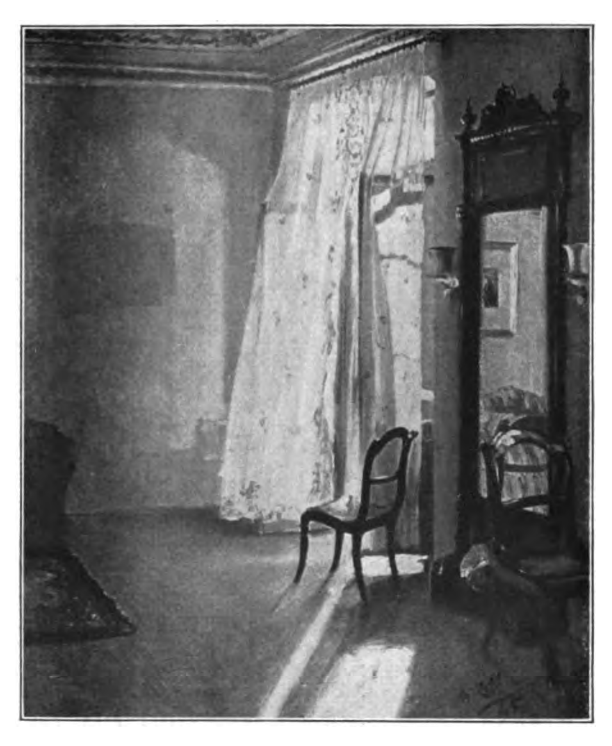
lieferte, in seinen Darstellungen eigentümlicher Lichtphänomene, wie dem Bilde des einschlagenden Blitzes, ist er ohne Vorbild in Berlin. Am packendsten vielleicht wirkt die Originalität der Farbenanschauung Blechens in seinen italienischen Bildern (Abb. 232), in denen er, über die interessanten Neuerungen Martin Rohdens und die frühern plainairistischen Versuche des Berliners Franz Catel (1778 bis 1856); (Abb. 233) weit hinausgreifend, die Leuchtkraft der südlichen Sonne im Kontrast zu dem lebendigen Gewoge dunkler Schattenmassen in ungeschwächter Stärke festzuhalten strebte, und in denen seine erregte Malerphantasie mit Böcklinschen Augen aus Tälern und Schluchten allerlei Fabelwesen auftauchen sah, mit Böcklinschen Augen auch die großen Linien der Landschaft und die Formen rauschender Baumgruppen bedeutungsvoll steigerte.

Von allen diesen Berliner Künstlern jedoch, die wir nannten, scheinen sich Fäden zu dem Größten hinzuziehen, der alsbald unter ihnen auftauchte, um in einer Lebensarbeit von unübersehbarem Reichtum den norddeutschen Realismus felsenfest zu begründen: zu Adolph von Menzel (1815—1905). Erst die letzten Jahre seines Lebens und namentlich die Zeit, die seit dem Tode des kleinen Riesen vergangen ist, haben uns den ganzen Umfang seines Schaffens kennen gelehrt; nun erst, seitdem die versteckten Werke seiner Jugend ans Tageslicht gekommen waren und die enorme Masse seines Nachlasses vorlag, konnten wir einigermaßen die Linien übersehen, die seine Entwicklung bestimmt haben.* Die Auffassung seiner Tätigkeit konnte sich dadurch im einzelnen vielfach verschieben, aber bestehen blieb die einzigartige Größe seiner Erscheinung, zu der die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts kein Gegenstück zu bieten vermag. In allen Provinzen der Mal- und Zeichenkunst hat Menzel sich angesiedelt und in mehr als siebzig Jahren rastloser Arbeit überall unvergängliche Spuren seines Wirkens hinterlassen. Doch während er früher hauptsächlich als der unerreichte Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit ringsum und als der meisterhafte Schilderer der Epoche Friedrichs des Großen gefeiert wurde, gilt er uns heute noch weit mehr. Die Bekanntschaft mit den Werken seiner Frühzeit hat ergeben, daß der junge Menzel in ganz anderem Maße, als man vordem annahm, die Forderungen der neuen Kunst in ihrer Gesamtheit erkannt hatte. Die Bestrebungen Schadows, Krügers, Gärtners, Blechens hat er mit genialer Hand zusammengefaßt und, über diese Vorgänger hinauswachsend, so weit gefördert, wie es die Verhältnisse in Deutschland irgend gestatteten. Als er, ein halbes Kind noch, erst in seiner Geburtsstadt Breslau, dann in Berlin, dem Vater in dessen lithographischer Werkstatt zur Seite stand und bald selbst für den Unterhalt der Familie zu sorgen hatte, war er ein kleiner Zeichner, der schlecht und recht im Geschmack der dreißiger Jahre arbeitete, im Stil der Schrödter, Speckter, Neureuther, Hosemann. In dem ersten größeren Zy-

klus von Steindrucken, den er veröffentlichte, den Blättern zu »Künstlers Erdenwallen«, meldete sich zwar schon ein origineller, witziger Kopf, ein frisch zugreifender Wirklichkeitssinn und eine nicht geringe Begabung für geistreich-ornamentales Spiel; aber die zweite lithographische Folge, die »Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte«, zeigt trotz einzelnen fesselnden Zügen wieder mehr einen jungen Künstler, der sich früh eine gewisse Sicherheit erworben, als einen Bahnbrecher. Die ersten Malversuche bleiben vollends in der Konvention. Aber dann geht es jäh empor. Die Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen (1839—1842 entstanden) und die Vorstudien dazu offenbaren ein zeichnerisches Genie höchsten Ranges, das aus peinlich-korrektem Quellenstudium die versunkene Welt des Preußenkönigs wie durch ein Wunder wieder zum Leben erweckte und mit klügster Ausnutzung der xylographischen Möglichkeiten die Reihe jener unvergleichlichen Illustrationen schuf, die an impressionistischem Reiz und volkstümlicher Kraft von keinem ähnlichen Werk übertroffen werden. Um dieselbe Zeit schlug Menzels Malerei, in der er sich als ein stolzer Autodidakt ohne akademische Schulung mit zäher Energie allein vorwärts brachte, plötzlich einen Weg ein, der ihn in unmittelbare Nähe des Hauptproblems der modernen Kunst führte. Zu den Anregungen der älteren Berliner und den Einwirkungen des Zeitgeistes, der in Menzels Persönlichkeit machtvoll nach Ausdruck ringt, gesellen sich die starken Eindrücke einer Berliner Constable-Ausstellung um das Jahr 1845. Sein Hauptprogramm wird nun auf Jahre hinaus eine Wirklichkeitskunst, die sich lediglich an das Studium der Natur und der nächstliegenden Umgebung hielt, von keinem alten Meister Vorschriften über Stoffwahl, Komposition und Farbenbehandlung annahm, und die überdies ihre wichtigsten Aufgaben im rein Malerischen sah: in der Behandlung der atmosphärischen Erscheinungen, des Lichterspiels und des Einflusses der Beleuchtung auf die farbige Harmonie eines Bildes, in der Wiedergabe der unendlichen Bewegtheit und inneren Unruhe der Natur und des Lebens, in dem Hinarbeiten auf den Gesamteindruck des Vorbildes, der oft nur durch entschlossene Abkürzungen in freier, breiter Pinselführung zu erreichen ist, und auf rasch erfaßte Charakteristik des koloristischen Grundgehalts. Er malte das Wehen lauer Sommerluft um prangende Baumgruppen oder im Innenraum bei offenem Fenster (Abb. 225), das ewig sich verändernde Spiel der Wolken am Himmel, das schummerig-



234. Adolph von Menzel
Aus den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs des Großen

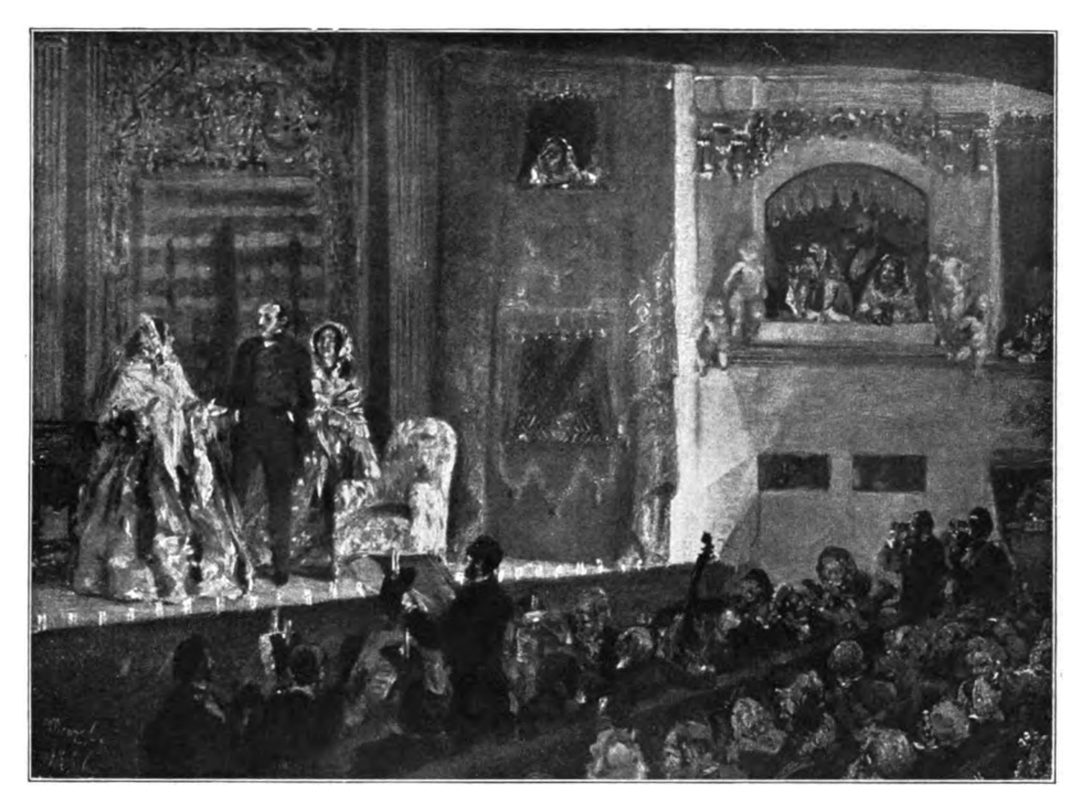


235. Adolph von Menzel. Balkonzimmer. 1845
Berlin, Nationalgalerie

weiche Helldunkel eines Kirchenraums beim Gottesdienst oder eines traulichen Zimmers mit einer Familiengruppe bei Lampenlicht, malte Porträtköpfe von glänzenden Qualitäten, den Eisenbahnzug, der durch den Dunst eines bewölkten Tages dahinsaust, die Wand seines Ateliers mit phantastisch beleuchteten Gipsabgüssen, Blicke über Häuser hinweg, in Gärten oder Höfe hinein, und entwickelte sich an solchen Dingen zu dem bedeutendsten Vorbereiter der Entdeckung des Freilichtproblems und der impressionistischen Malweise. Das wundervolle Bild des Pariser Théâtre Gymnase von 1856, ein Jahr nach dem kurzen ersten Besuch Menzels in der französischen Hauptstadt gemalt, darf als der Höhepunkt seiner Arbeiten dieser Art gelten (Abb. 237). Obwohl also Menzel geradeswegs und mit Riesenschritten, unbekümmert um Tadel wie Anerkennung, zu dem Problem der europäischen Malerei vom Ende des Jahrhunderts zu stürmen scheint, vermochte er doch gleichzeitig den Bestrebungen der herrschenden Kunst und dem Verständnis des Publikums genug zu tun. Er schafft die Werke, die aus dem Kompromiß seines Genies mit den historischen, anekdotischen, geistreich-humoristischen Tendenzen der Zeit hervorgehen. Freilich, seine künstlerische Eigenart und sein unbestechlicher Wirklichkeitssinn heben auch diese Schöpfungen auf eine Höhe empor, zu der ihm keiner der deutschen Zeitgenossen zu folgen vermag. Die Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Großen (Abb. 234 u. 236), die den Kugler-Illustrationen folgen und sie an zeichnerischer Größe nicht erreichen, entzücken durch die Delikatesse des Strichs, durch die Ausnutzung des winzigen Raumes und die Fülle der Einfälle, die den Text in gedankenreichen Schlußvignetten selbständig paraphrasieren, wobei sie gelegentlich wohl in eine Überspitzung des Geistreichtums geraten. Das lithographische Armeewerk setzt durch die doku-



236. Adolph von Menzel
Aus den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs des Großen



237. Adolph von Menzel. Erinnerung an das Théâtre Gymnase zu Paris. Berlin, Nationalgalerie

mentarische Vollständigkeit der Darstellungen und die köstliche Belebung der Figuren in Erstaunen, die ein trockenes Kompendium des friderizianischen Soldatentums mit ästhetischen Reizen schmückt. Neben den Entwürfen der beiden Hochmeisterfiguren für die Marienburg und dem Kasseler Karton, die sich nicht weit über das Niveau der sonstigen Historienkunst erheben, entsteht als erstes Geschichtsbild das Zusammentreffen Gustav Adolphs und seiner Gemahlin in Hanau, das durch seine temperamentvolle Lebendigkeit trotz koloristischen Mängeln schon einen Platz für sich einnimmt, und nun geht es zu der großen Reihe der Friedrichsbilder, in denen die Anordnung der geschichtlichen Gestalten durch eine fabelhafte Kraft künstlerischer Intuition zu Schilderungen von überzeugender Wahrheit gesteigert und durch meisterhaften malerischen Vortrag an die Spitze der gesamten Historienkunst gerückt wird. Den Höhepunkt bilden die Tafelrunde van Sanssouci (1850, Abb. 238), die in die kühle Beleuchtung eines sommerlichen Spätnachmittags getaucht ist, das Flötenkonzert (1852) mit dem schimmernden Licht des Kronleuchters und der Kerzen, und der Überfall bei Hochkirch, 1856, im Jahre des Théâtre Gymnase, gemalt, der durch den Kampf der nächtlichen Schatten mit dem fahlen Schimmer der Morgendämmerung und dem grellen Schein des Feuers an malerischer Schönheit alle anderen Menzelwerke dieser Gattung übertrifft.

In der Folge ist die Scheidung, die durch Menzels Schaffen geht, minder scharf. Die Krönung König Wilhelms I., 1861—65 entstanden, deren riesige Fläche und repräsentativer Zweck durch den Reiz der Lichtbehandlung künstlerisch bewältigt sind, ist der Abschluß der großen Kompositionen und zugleich die Verabschiedung der historischen Vorwürfe zugunsten des zeitgenössischen Lebens, das den Künstler nun fast ausschließlich interessiert. Menzel



238. Adolph von Menzel. Tafelrunde von Sanssouci
Berlin, Nationalgalerie

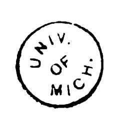
ist der erste in Deutschland, der die moderne Welt in allen Formen ihrer Erscheinung geschildert und den Reichtum an unverbrauchten Motiven erkannt hat, der sich in ihr birgt. Das Getriebe auf den Straßen, in den Gärten und Ausstellungen der Großstädte (Taf. XVII), die Eisenbahn und ihr Publikum, die Badeplätze und das Gewimmel der Reisenden im Gebirge, der bunte Schimmer glänzender Geselligkeit und die neue Welt der Arbeiter haben in ihm ihren ersten Darsteller großen Stils gefunden. Auch die Gemälde aus der Geschichte und vom Hofe Wilhelms I., die jetzt an Stelle der Friedrichsbilder treten, sind nicht als höfische Schaustücke, sondern durchaus als Spiegelungen zeitgenössischen Lebens gefaßt. Die rein malerischen Versuche der vierziger und fünfziger Jahre rücken aber dabei mehr und mehr in den Hintergrund, und eine genreartige Behandlung des Figürlichen, auch in den Massenschilderungen, die Menzel besonders liebt, macht sich bemerkbar. Zugleich verschwindet die breite und freie Pinselführung der früheren Zeit zugunsten einer spitzeren und krauseren Maltechnik. Der Einfluß Constables und die daraus gewonnenen Folgerungen machen dem Einfluß Meissoniers Platz, dem Menzel bei seinem zweiten und längeren Pariser Besuch, zur Weltausstellung 1867, näher trat. Doch auch von Courbets Realismus und von den ersten Bildern der Impressionisten gehen damals und im folgenden Jahre, bei einer dritten Pariser Reise, Anregungen auf Menzel aus. Verschiedenartige Bestrebungen kreuzen sich nun in seinem Schaffen. Die Farbe erinnert oft noch an die sinnliche Kraft der ersten Zeit des Meisters, wird aber oft auch kühler und härter. Weiche, tonige Harmonien von höchster Schönheit wechseln mit einer oft unruhigen Buntheit. Die farbige Einheit wird immer häufiger von einem Allzuviel kleiner, wenn auch immer fesselnder Einzelheiten durchkreuzt. Neben dem Wunsch, den Gesamteindruck eines Wirklichkeitsausschnitts als Ganzes zu fassen,



RESTAURANT AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1867. VON ADOLPH VON MENZEL

New-York, Sammlung des Kapellmeisters Stransky

TAFEL XVII


UNIV.
OF
MICH.

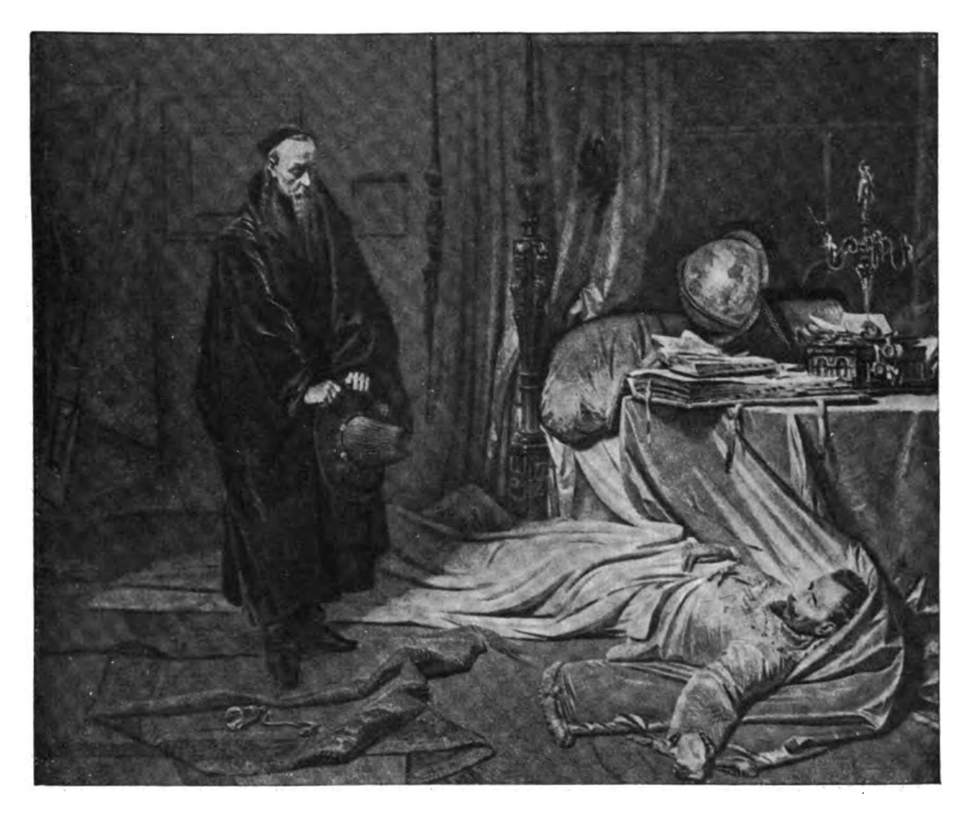
steht eine Neigung zu erzählendem Detail, das Gegenständliche drängt sich oft beherrschend in den Vordergrund; neben dem absichtslosen Ernst des gewaltigen »Eisenwalzwerks« (1875, Abb. 240), des ersten großen deutschen Arbeiterbildes, macht sich eine Freude an witziger Charakterisierung bemerkbar. Das Streben nach der Lösung bedeutender Beleuchtungsprobleme tritt zurück gegen eine virtuose Meisterschaft im Verfolgen tanzender Lichterspiele, die gern geschichtliche Kostüme und Geräte oder die reizvollen Formen alter Architekturen aufsucht, namentlich süddeutsche Barockkirchen mit dem Pomp des üppigen Jesuitenstils. Menzel ist in dieser zweiten Epoche nicht mehr der europäischen Entwicklung so weit voraus wie in seiner Jugend; dennoch kommt ihm an malerischem Instinkt, an Reife und Schärfe des persönlichen Ausdrucks, an Geistreichtum im Erfassen prickelnden Lebens und Unerschrockenheit der Aufgabe gegenüber niemand gleich. Und neben dem Maler der Ölbilder steht der Meister der Aquarell- und Gouachetechnik, der zahllose rasch hingeworfene Skizzen, Studien und kleine Bildchen von hohem impressionistischen Reiz produziert, darunter die Folge der feinen Tierbilder des »Kinderalbums«, steht der glänzende Zeichner, der keine Maus entwischen läßt, ohne sie mit dem Bleistift festzuhalten, der alles Seiende unter der Sonne und dem Monde mit der gleichen Gewissenhaftigkeit und Sicherheit in das stets bereite Skizzenbuch notiert und in dieser Schwarz-Weiß-Sprache den größten Meistern aller Zeiten ebenbürtig zur Seite tritt (Abb. 239), steht der führende Graphiker, der als Radierer und Lithograph eine bedeutende Tätigkeit entfaltet, mit Pinsel und Schabeisen neue technische Möglichkeiten anbahnt und in Einzelblättern wie in Illustrationszeichnungen seine Jugendbemühungen um den Holzschnitt weiterführt. Und diese Riesensumme verschiedenartigster Arbeit ward zusammengefaßt von einer Persönlichkeit, deren wunderbar geschlossene Art sich in jeder Äußerung ihres menschlichen wie künstlerischen Wesens treu blieb; die unbekümmert um die Überfülle äußerer Ehren, die ihr zuteil wurden, bis zum Ende des neunten Lebensjahrzehnts mit unerbittlichem Fleiß um die Vervollkommnung ihrer Gaben rang. So steht Menzel vor uns als eine Künstlerindividualität aus einem Guß, die fast allein übrig bleibt, wenn wir in der deutschen Kunstgeschichte des vergangenen Jahrhunderts nach Gestalten suchen, die sich auf der großen Linie der alten Meister bewegen. —



239. Adolph von Menzel. Studienkopf

Nach alledem stellt sich uns heute die deutsche Malerei bis 1850 wesentlich anders

240. Adolph von Menzel. Eisenwalzwerk. Berlin, Nationalgalerie. (Nach einer Photographie der Photogr. Gesellschaft, Berlin)



241. Karl von Piloty. Seni an der Leiche Wallensteins. München, Neue Pinakothek

dar als der älteren historischen Betrachtung. Die Unterströmung, die den stolzen Gang der klassisch-romantischen Akademiekunst begleitet, hat in ganz Deutschland Bestrebungen zur Geltung gebracht, die darauf ausgehen, aus vertieftem Studium der Natur und des Lebens zu einem schlichten Ausdruck der rein malerischen Erscheinungen der Wirklichkeit ringsum zu gelangen. Überall sind Ansätze zu bemerken, die zu umfassender Betätigung eines neuen Kunstempfindens zu drängen scheinen. Die ersehnte Fortentwicklung freilich tritt nicht ein. Es bleibt bei hoffnungerweckenden Keimen, die nicht zu voller Entfaltung kommen, bei bedeutsamen Versprechungen, die nicht eingelöst werden. Die »große Malerei«, die mit ihrer übermäßigen Betonung des gegenständlich-literarischen Inhalts, ihren auf äußere stoffliche Reizungen ausgehenden Motiven und ihrer den alten Meistern nachgebildeten Technik die Aufmerksamkeit der Maler selbst wie des Publikums von den eigentlich künstlerischen Aufgaben nur zu leicht abzog, blieb vorläufig Siegerin.

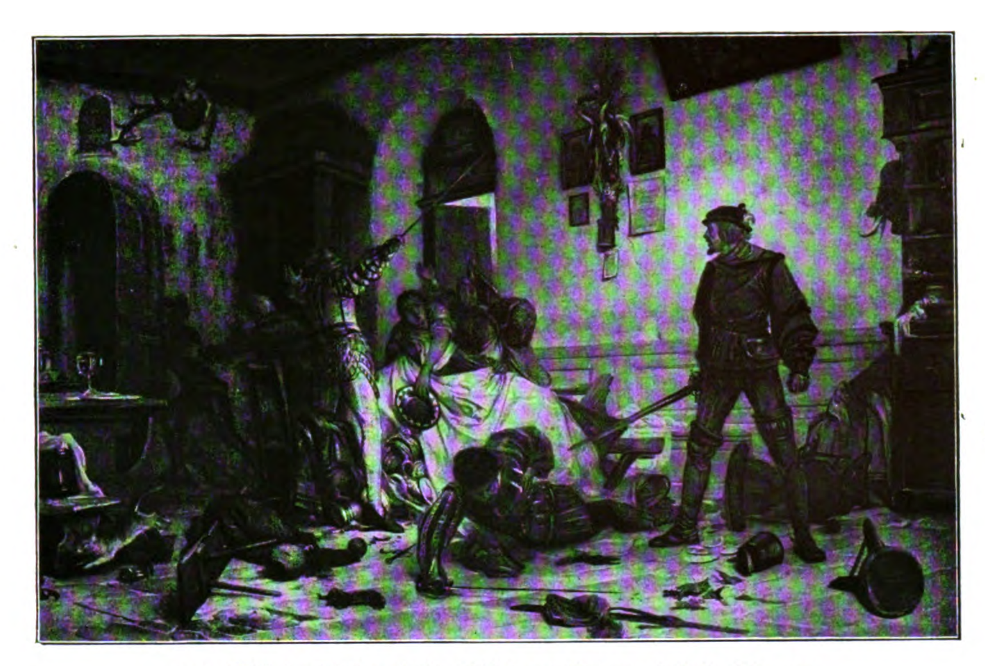
Es wurde schon früher (S. 105 ff.) dargestellt, welchen Eindruck im Jahre 1842 die beiden großen Geschichtsbilder der Belgier Gallait und Bièfve bei ihrer Rundreise durch Deutschland machten. Von ihnen wandte sich der Blick auf die belgisch-französische Historienmalerei überhaupt, und in Paris, Antwerpen und Brüssel suchten nun die jungen Deutschen, die ihre akademischen Lehrjahre hinter sich hatten, das Blut der Farbe für ihre bleichsüchtigen Kartons. »Geschichtsmaler« aber mußte man sein, wenn man in der offiziellen Rangliste der deutschen Künstler in der ersten Rubrik geführt werden wollte. Nur wer sich in dieser bevorrechteten Abteilung unterbringen ließ, galt für voll. Wer das Leben der Gegenwart schilderte, wurde unter der etwas geringschätzigen Bezeichnung »Genremaler« einregi-



242. Karl von Piloty. Der Tod Alexanders des Großen. Berlin, Nationalgalerie

striert und damit in eine tiefere Klasse versetzt. Wie lange sich die Gewohnheit dieser akademischen Systematik erhielt — die mit schuld daran war, daß viele der vorhin genannten Meister im Dunkel blieben —, konnte man verwundert erkennen, als im Februar 1905 die Berliner Akademie der Künste ihre Einladungen zur Trauerfeier für den »verstorbenen Geschichtsmaler Adolph von Menzel« versandte. Das Entscheidende für die Wertschätzung blieb um die Mitte des Jahrhunderts nach wie vor die Fähigkeit und Neigung des Künstlers, große, figuren- und gedankenreiche Kompositionen zu schaffen. Auf die mythologisch-allegorischen Darstellungen der Carstens und Genelli waren die Natur- und Religionsphilosophien des Cornelius und die wortreichen Geschichtsphilosophien Kaulbachs gefolgt. Lessing hatte den weiteren Schritt in eine mehr realistische Sphäre getan, zu einer großen Malerei, die sich nicht nur auf die Werke der Dichter und Philosophen, sondern auf das wissenschaftliche Studium der Geschichtschreiber stützte. Und nun verbreitete sich das Bedürfnis, in Anlehnung an die Errungenschaften der Franzosen und Belgier diese Kunstübung koloristisch zu beleben, weniger aus einer wahrhaften Erkenntnis der Grundaufgaben der Malerei als aus dem Wunsch heraus, durch eine gediegenere farbige Behandlung die realistische Illusion der dargestellten Szenen zu erhöhen und dadurch ihren Eindruck zu verstärken. Ein Vortrupp bescheidener Talente (wie Karl Schorn in München; 1803—1850), kündigte die Bewegung an. Ihr Führer ward Karl von Piloty (1826—1886).

Die »Gründung der katholischen Liga« war das erste große Bild, mit dem Piloty, der »deutsche Delaroche«, der vorher hauptsächlich mit sentimentalen Genrebildern hervorgetreten war, sich als Historienmaler zum Wort meldete. Damit begann sein Triumphzug. 1852 war der junge Künstler in Antwerpen und Paris gewesen, um die neue Weisheit aus der Quelle zu schöpfen, und ganz im Sinne seiner Lehrmeister und der Zeitforderungen ging er nun daran, den strengen Realismus des Gegenständlichen und der Farbe ins Geschichtsbild einzuführen. Piloty war ein echter Sohn des wissenschaftlichen Jahrhunderts. In gründlichsten Studien wurden die Vorbereitungen zu den Gemälden getroffen, in jeder



243. Wilhelm Lindenschmit. Ulrich von Hutten. Leipzig, Museum

Einzelheit, in den Möbeln, Geräten, Architekturen, in jedem Beiwerk und namentlich in den Kostümen sollte alles aufs korrekteste der historischen Wirklichkeit entsprechen. Weniger kam es auf eine tiefer gehende Charakteristik der Gesichter und Gestalten an. So rückte sein Wahrheitssinn doch niemals zu der Eindringlichkeit und Überzeugungskraft Menzels auf, sondern beschränkte sich auf einen Theaterrealismus, der sich im günstigsten Falle mit dem späteren Meiningertum, öfter jedoch mit dessen pathetisch-äußerlicher Entartung, der »Meiningerei«, vergleichen läßt. Aber gegenüber dem stilisierenden Idealismus der Kartonmaler schien Piloty den Zeitgenossen das Äußerste an Wirklichkeitsillusionen zu leisten. Hinzu kam, daß er sich in der Stoffwahl den Neigungen des Publikums näherte. Die Ästhetiker machten ihm zwar seine Vorliebe für die Katastrophen der Weltgeschichte, sein Schwelgen in schrecklichen und erschütternden Begebenheiten zum Vorwurf, indes die Menge fühlte sich gerade durch diese Eigenschaften gefesselt. Mit solidem, aber trockenem technischen Können malte er Seni an der Leiche Wallensteins (Abb. 241), das Todesurteil der Maria Stuart, Nero beim Brande Roms, Galilei im Kerker, die Ermordung Cäsars, den Tod Alexanders des Großen (Abb. 242) — »Exzellenz, was malen's denn heuer für einen Unglücksfall?« fragte ihn schmunzelnd der Spötter Moriz von Schwind.

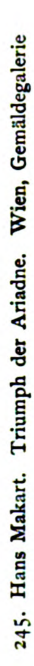
Der Ruhm Pilotys, der die bayerische Hauptstadt aufs neue zum Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens machte, verbreitete sich mit großer Schnelligkeit. Ein neues Bild von ihm war der »Clou« jeder Ausstellung, auf der es erschien, und wie die Schaulustigen vor seinen Gemälden, so drängten sich die Schüler vor der Türe seines Ateliers. Seitdem er, im Jahre 1856, Professor an der Akademie seiner Vaterstadt München geworden war, die er später, von 1874 bis zu seinem Tode, als allmächtiger Direktor leitete, schloß sich ihm ein großer Kreis von Jüngern an. Piloty war ein ausgezeichneter Lehrer, dem bald unzählige Künstler eine gediegene handwerkliche Grundlage verdankten, und der vor allem das Verdienst hatte, die ihm anvertrauten Begabungen nach ihrer Eigenart zu erkennen und auf den für sie richtigen Weg zu führen. So gingen aus seinem Schüleratelier die verschiedenartigsten Persönlichkeiten



244. Hans Makart. Einzug Karls V. in Antwerpen. Hamburg, Kunsthalle

hervor, wie etwa Makart, Marées, Gabriel Max, Defregger, Lenbach, Leibl; aber die Mehrzahl schloß sich naturgemäß doch Pilotys Historienkunst an. Die antike, die englische, die französische Geschichte, das Mittelalter, der Dreißigjährige Krieg lieferten ja immer neue Themata, wenn man nur fleißig das Lieblingsbuch der Zeit: Schlossers »Weltgeschichte« las, und nachdem die näherliegenden Stoffgebiete abgegrast waren, suchte man entferntere auf und zog die ungarische, siebenbürgische, schwedische Vergangenheit heran, um »noch nicht vergebene« sensationelle Ereignisse zu entdecken. Sie alle hatten damals hübsche Erfolge, doch nur wenige Namen aus dem großen Kreise sind neben dem Pilotys bekannt geblieben. So etwa Emanuel Leutze (1816—1868), dessen Spezialität Bilder aus dem Leben des Columbus und der Geschichte Amerikas waren, der auch sein einst berühmter »Übergang Washingtons über den Delaware« entstammte. Oder Alexander Liezen-Mayer (1839 bis 1898), der Älteste aus der stattlichen deutsch-ungarischen Kolonie in München, der anfänglich meist Szenen aus der Geschichte seiner Heimat malte, dann durch zahlreiche Bilder zu Goethe, Schiller, Shakespeare, Scheffel usw. bekannt wurde, während der in München seßhaft gewordene Grieche Nicolaus Gysis (1843—1901) von den Historien später zum orientalischen Genrebilde abbog. Oder Max Adamo (1837—1901), der mit seinen Haupt- und Staatsaktionen aus der niederländischen und englischen Geschichte sowie mit seinem »Sturz Robespierres« Anerkennung fand. Oder der treffliche Wilhelm Lindenschmit (1829 bis 1895), der jahrzehntelang neben Piloty in München als Lehrer wirkte und durch Bilder zur Geschichte Franz I., Luthers, Huttens berühmt wurde (Abb. 243).

Die alten Meister hatten sich wohlweislich gehütet, ihre Kraft an Rekonstruktionen der Vergangenheit zu vergeuden. Unmöglich konnte die seltene Gabe, aus der Anschauung versunkener Epochen heraus zu schaffen, gleich ganzen Künstlergenerationen eigen sein, gleich in einigen Studienjahren ohne weiteres erworben werden. Die historischen Helden dieser Bilder waren nichts als verkleidete Zeitgenossen. Es war ein großes Theater, in dem sie agierten. Sie waren nie unter sich, nie um ihrer selbst willen, sondern des Beschauers wegen da. Man stellte sie so auf, wie ein Regisseur jener Jahre etwa den Wallenstein oder



245. Hans Makart. Triumph der Ariadne. Wien, Gemäldegalerie

den Egmont spielen ließ. Und man merkt es allen diesen sieghaften, einziehenden, sinnenden, kämpfenden, trotzenden, tötenden, verurteilten, sterbenden, toten Herrschaften an: es sind bloß Schauspieler, die in einem Kostüm aus der Theatergarderobe stecken. Eins aber

14*



246. Karl Rahl. Der Empfang Manfreds in Luceria. Wien, Gemäldegalerie

war wichtig: diese Kostüme, Requisiten, Perücken, Möbel, Stoffe und Kulissen der Komödie waren täuschend gemalt. Auch die koloristischen Effekte und Virtuositäten bewunderte man ja bei den Belgiern und Franzosen. Das war es, was man in Paris bei Delaroche und seinen Schülern, bei Cogniet, Gleyre und Couture, was man nun ähnlich in München bei Piloty lernen konnte.

Der glänzendste Vertreter des wiedererwachten Kolorismus, Hans Makart (1840 bis 1884), war gleichfalls ein Pilotyschüler. Mit schmetterndem Fanfarenklang zogen seine Bilder das Publikum an. Ein großartiges Schaugepränge voll Üppigkeit blendete das Auge, ein Gewimmel von prächtigen Gewändern und schweren Vorhängen, wehenden Standarten und weichen Polstern, schimmernden Marmorstufen und gleißenden Frauenleibern, von Blumen und Früchten und goldnen Schalen. Der Sohn des lebensfrohen Österreich hatte für die dozierende Geschichtserzählung seiner Genossen kein Verständnis. Sein leidenschaftlicheres Blut trieb ihn zu einer sinnlichen Auffassung der Farbe, und die literarischen Nebenabsichten traten zurück. Seine Bilder wollen dekorativ wirken, wollen festlich, genußfroh stimmen, das Lebensgefühl erhöhen. Ob die Florentiner die Angst vor der drohenden Pest in wilden Gelagen zu betäuben suchen, ob eine huldigende Menge sich vor dem Thron der Katharina Cornaro drängt, ob Karl V. in Antwerpen einzieht, während ihm die schönsten Mädchen der Stadt in königlicher Nacktheit Blumen auf den Weg streuen (Abb. 244), ob Kleopatra zwischen ägyptischem Volk erscheint, Diana auf die Jagd zieht oder Amazonen daherstürmen — alle diese Ereignisse kümmern ihn nur insofern, als sie ihm Gelegenheit bieten, ein prunkvolles Spiel der Farben zu entfalten (Abb. 245). Seine »Fünf Sinne«, seine »Sieben Todsünden«, seine »Abundantia« sind lediglich schöne Frauen, die ihre allegorischen Attribute als Entschuldigungen für ihre holde Nacktheit mit sich führen. Die Venezianer, Tizian, Paolo Veronese, diese Fürsten der farbigen Pracht, sind Makarts Vorbilder. Wie sehnsuchtsvoll er ihnen nachstrebte, ist lange verkannt worden, namentlich durch die Schuld des unzulänglichen Materials, mit dem er allzuoft arbeitete. In vielen Werken seiner Hand, vor allem in den umfangreicheren, haben die Farben ihren einstigen Glanz fast völlig verloren. Dann erkennen wir, wie flüchtig und äußer-

lich Makart arbeiten konnte; an Stelle des historischen Jambendramas scheint das Ausstattungsstück getreten zu sein. Aber daneben stehen seine prachtvollen kleineren Arbeiten, deren weit solidere Farbenkunst sich bis heute mit erstaunlicher Frische erhalten hat, seine Kostümstudien, seine Porträts, die aus dunkel glühenden Akkorden Gesichter und Hände von zarter Transparenz der Hautmalerei hervortauchen lassen, und nicht zuletzt die hinreißenden Kostümfest- und Festzugsentwürfe des genialen Dekorateurs, der die phantastische Farbenpracht versunkener Renaissanceherrlichkeit in die nüchterne Welt des neunzehnten Jahrhunderts zu entbieten verstand.

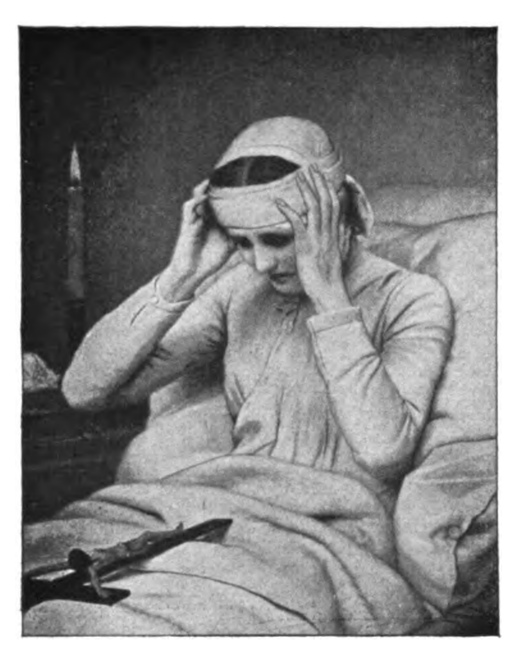
Die Wirkung von Makarts Tätigkeit war wie ein Rausch, und wie ein Rausch auch verflog dem Künstler selbst sein Leben, seitdem er im Jahre 1869 nach Wien gekommen war und hier als der angebetete, umschwärmte Liebling der vornehmen Welt



247. Hans Canon. Der Kreislauf des Lebens. Deckengemälde
Wien, Naturhistorisches Museum



248. Gabriel Max. Drei Schwestern. Berlin, Nationalgalerie



249. Gabriel Max. Die ekstatische Jungfrau Katharina Emmerich. München, Neue Pinakothek

von Begierde zu Genuß taumelte, bis ihn ein früher Tod fortraffte.

In Wien brach Makarts Auftreten die Herrschaft der Schule Karl Rahls (1812—1865), der in den fünfziger und sechziger Jahren etwa die Rolle eines österreichischen Wilhelm von Kaulbach spielte und, freilich mit bedeutend kräftigerem Temperament als der entlaufene Corneliusschüler, in schwungvollen allegorisch-historischen Dekorationen geschwelgt hatte (Abb. 246). Kaulbachsche Kompositionsmotive kehren auch noch in dem kolossalen »Kreislauf des Lebens« (im Treppenhause des Naturhistorischen Museums, Abb. 247) von Hans Canon wieder (Johann von Straschiripka, 1829—1885), der nun aber, von Makart ermutigt, ganz anders in die Farbe ging und der stärkste Vertreter des Wiener Kolorismus neben dem Meister wurde.

Den Sprung aus dem Sinnlichen ins Übersinnliche machte der mit Makart gleichaltrige Böhme Gabriel Max (1840—1915), dessen Kunst schon frühzeitig, als er kleine Bilder von einer Intimität der Stimmung und einer Leuchtkraft der Farbe wie wenige in Deutschland malte, einen seltsam sensitiven Charakter annahm (Abb. 248). Diese Neigung steigerte sich, als Max den Problemen der modernen Naturwissenschaft, den Theorien der Darwin-Haeckelschen Anthropogenie, der neuen Forschungen der Psychologen, dem Treiben der Spiritisten und Hypnotiseure nahe trat. Es entstanden seine merkwürdigen Affenszenen, seine Geisterbilder, seine rätselhaften Frauengestalten, diese Medien mit den hysterisch-bleichen Gesichtern: die Märtyrerinnen, Gretchens Erscheinung in der Walpurgisnacht, Katharina Emmerich (Abb. 249), Astarte, die junge Nonne; auch religiöse Gemälde mit verwandten Zügen. Zuletzt verlor sich Max immer tiefer in vage Spekulationen, und seine Typen wurden durch häufige Wiederholung immer leerer.

Zu den feinsten Künstlern der Münchner Pilotyschule gehört Otto von Faber du Faur (1828—1901), der seine bedeutenden malerischen Fähigkeiten in Paris weiter ausbildete und in seinen kleinen Schlachtenbildern Kunstwerke von außerordentlichem Reiz schuf, die in Frankreich noch mehr Anklang fanden als in Deutschland. Gleich ihm war der Frankfurter Viktor Müller (1829—1871), der den letzten Teil seines allzu kurzen Lebens in München verbrachte, bei den Franzosen in die Lehre gegangen. Er hatte bei Couture studiert und auch von Courbets Realismus einiges übernommen; aber am stärksten und nachhaltigsten hat Delacroix auf ihn gewirkt, dem er auch in seiner romantischen Neigung zu Shakespeare-Stoffen gern folgte. In Müllers Bildern steckt eine so sinnlich glühende Farbe, ein so tief empfundenes dramatisches Leben und ein so starker Wirklichkeitssinn, daß nichts Ähnliches aus jener Zeit mit ihnen zu vergleichen ist. Fernab von jeder Theaterpose und allen »schönen« pathetischen Gebärden fand er den echten Naturlaut der Leidenschaft und die unmittelbar wirkende Poesie des koloristischen Ausdrucks. Wie vorher mit Rethel, sanken nun mit ihm, als er wenig über vierzig Jahre alt von hinnen ging, viele unerfüllt gebliebene Hoffnungen ins Grab.



250. Carl Spitzweg. Sonnwendfeier. Zeichnung

So starke Persönlichkeiten wie Süddeutschland hatte die Bewegung im Norden nicht aufzuweisen. Doch auch in Dresden, wo Julius Scholtz (1825—1893) zwischen Historie und Genrebild wechselte, und in Berlin gab man sich redliche Mühe, durch Vermittlung der Franzosen die malerische Technik zu verbessern. Die Sachlage war hier die gleiche wie in München: zur Aufnahme des neuen Lebens und des modernen Gefühlsinhalts gelangte man ebensowenig wie zu einer tieferen Beseelung der farbigen Anschauung, wohl aber zu einem Fortschritt in der äußeren Behandlung des Kolorits und in der virtuosen Pinselführung. Der Historiker der Berliner Schule ist Julius Schrader (1815—1900), der den Abschied Karls I. von seiner Familie vor der Hinrichtung, den Tod Leonardos, Milton und seine Tochter, wie vereinzelte Szenen aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte schilderte. Besser als diese durch keine persönliche Zutat ausgezeichneten Geschichtsillustrationen haben Schraders ehrliche und tüchtig gemalte Porträts dem Wechsel des Urteils standgehalten. Gustav Richter (1823—1884), dessen neapolitanischer Fischerknabe alsbald auf allen Wandtellern, Bonbonnieren und billigen Broschen erschien, dessen Königin Luise (im Kölner Museum) in unzähligen photographischen Nachbildungen Eingang in das Bürgerhaus fand, dessen Bildnisse aber namentlich in der ersten Zeit als koloristische Leistungen wirklichen Wert besaßen, stieg rasch zur Stellung eines vielbewunderten Meisters empor. Rudolf Henneberg (1825—1876) malte in französischer Technik, nur nüchterner, deutsch-romantische Balladenstoffe, wie den »Wilden Jäger« oder die »Jagd nach dem Glück«. Carl Becker (1820—1900) ebenso in unübersehbarer Zahl Bilder aus der Renaissancezeit, mit besonderer Vorliebe aus dem alten Venedig und aus der deutschen Reformationsepoche, in denen er von Othello und Desdemona, von Dogen und Granden, von Festen und Maskenzügen, von Albrecht Dürer und Karl V. erzählte. In diesen Gemälden aus der Lutherzeit traf er sich mit Gustav Spangenberg (1828—1891), der durch den »Zug des Todes« volkstümlich wurde. Becker wurde der erfolgreichste Vertreter des sogenannten »historischen



252. Carl Spitzweg. Nachtwächter im Mondschein

Sittenbildes«, das von den Schlachten, Hinrichtungen und Staatsaktionen zu harmloseren, meist frei erfundenen Szenen im bunten Kostüm vergangener Zeiten, vom Epigonendrama zum lebenden Bilde überging. Eduard Hildebrandt (1817—1868) übertrug dann den Berliner Kolorismus auf die Landschaft und machte gar eine Reise um die Welt, um auf seltene und sensationelle Beleuchtungseffekte zu fahnden. In seiner Vorliebe für die Farbenschauspiele des Orients begegnete er sich mit Wilhelm Gentz (1822—1890).

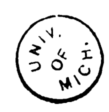
Neben der Historienkunst stand in der Gunst des Publikums die Genremalerei, die es mehr auf Unterhaltung als auf Belehrung abgesehen hatte. Wie die Dichtung sich in jenen Jahren dem Leben der Gegenwart und der »unteren Stände« vorsichtig zu nähern begann und dabei zunächst auf die Bauerngeschichte und den Dorfroman geriet, so ging auch die Malerei vor. Dort gab Immermanns »Oberhof« das Zeichen, Berthold Auerbach und Jeremias Gotthelf folgten ihm bald unter ungeheurem Beifall der Gebildeten. Hier war es Heinrich Bürkel in München (s. oben S. 104), der sich an die Spitze der deutschen Dorfmaler stellte. Was diese Künstler erstrebten, war im Hinblick auf die Eroberung der umgebenden Wirklichkeit und des Lebens zweifellos ein Fortschritt. Da man die Menschen des Bürgerstandes, der die neue Welt regierte, im allgemeinen schon ihrer praktisch-nüchternen Kleidung wegen als unpoetisch und künstlerisch unbrauchbar ansah — eine Auffassung, von der nur wenige vorurteilslose Meister abwichen —, so hielt man sich vorab lieber an Vorwürfe, bei denen man wenigstens durch die Wiedergabe ungewöhnlicher und bunterer Trachten die Farbe ihre Spiele entfalten lassen und den bürgerlichen Käufer reizen konnte. Da waren zunächst die Uniformen der Soldaten, die darum in der Vorbereitungszeit des Realismus eine solche Rolle spielten. Dann die interessanten Trachten fremder Völker, namentlich der Italiener, die seit Riedel eifrig studiert wurden. Schließlich aber auch die Reste malerischer Kostüme, die man in deutschen Tälern und Gebirgen noch reichlich antraf. Im Schwarzwald, im bayerischen Hochgebirge, in Tirol fand man, was man suchte, und man griff wieder eifriger als bisher auf die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts zurück, die das Volksleben als eine unerschöpfliche Quelle malerischer Vorwürfe erkannt hatten. In München namentlich, wie in Düsseldorf, waren die alten niederländischen Meister nie völlig vergessen worden, wenn die klassizistische Ästhetik sie auch verächtlich als »Affen der Natur« abgetan zu haben



Ständchen. Von Carl Spitzweg

Magdeburg, Privatbesitz

Tafel XVIII


UNIV.
OF
MICH.

glaubte. Zugleich aber mit den Holländern gaben nun ihre Erben, die Engländer, den deutschen Künstlern neuen Mut, und David Wilkie (s. o. S. 128ff.) erschien ihnen als ein Führer. Es war nur natürlich, daß alle diese Keime in München, das damals noch vielfach von Bauern und Gebirgsleuten in ihrer heimatlichen Tracht besucht wurde, den besten Boden fanden. Hier entwickelte sich auch der Hamburger Hermann Kauffmann, der uns schon früher (S. 188) begegnete, zu einem Genremaler nach allen Regeln der beliebten Kunst. Die Größe der Auffassung und die Einfachheit des Vortrags, die seine Bilder in der Heimat ausgezeichnet hatten, büßte er dabei allerdings langsam ein. Immerhin ragt er über die Gruppe der sonstigen älteren Bauernmaler, deren erfolgreichster Vertreter Karl Enhuber (1811 bis 1867) war, weit hervor.



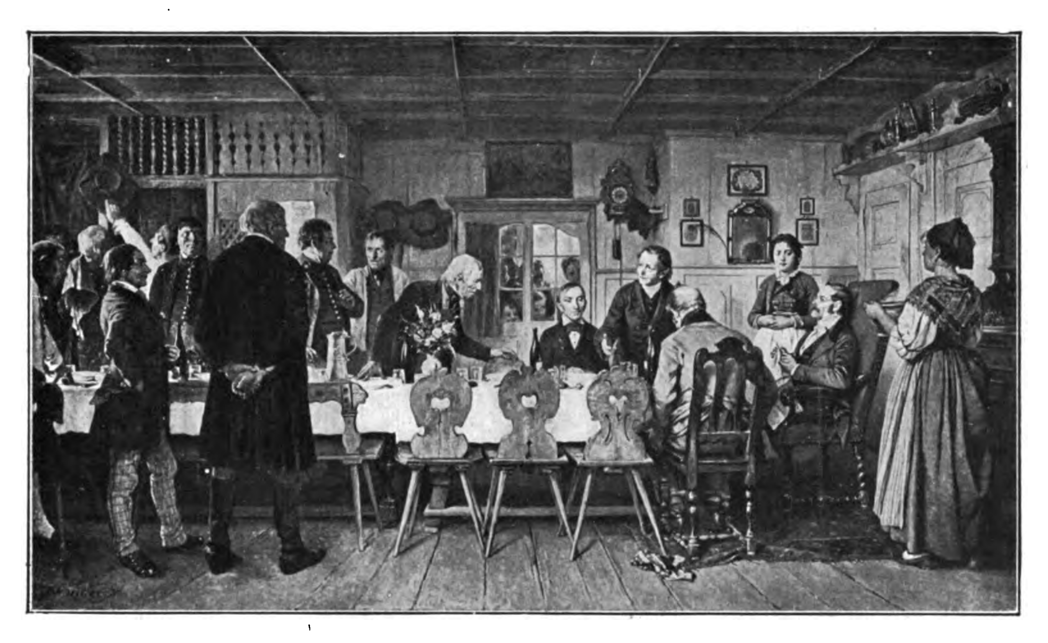
252. Ludwig Knaus. Peter Louis Ravené
Berlin, Sammlung Ravené

Doch alles, was auf diesem Gebiete damals in München geschaffen wurde, verblaßt gegen die Werke Carl Spitzwegs (1808—1885), den man nur mit Scheu in solchem Zusammenhang nennt. In Spitzwegs Vorliebe für die kleine deutsche Stadt mit ihren winkligen Gassen, verbauten Höfen, hohen Dächern und Türmen, mit ihren beschaulichen Gärten und dem gemütlichen Biedermeiertum ihrer Bewohner klingt noch ein Stück Romantik nach, zu der sich der Meister in seiner gelegentlichen Neigung zu allerlei phantastischem Märchenspuk noch offener bekannte. Romantik und Phantasie erscheinen bei ihm allerdings schon vom Realismus aufgeklärt, so daß er etwa wie ein Mittelsmann zwischen Moriz von Schwind und Ludwig Richter erscheint (Abb. 250). Doch über diese beiden wächst Spitzweg weit hinaus durch die Feinheit und den Geschmack seiner Malerei. Unverkennbar melden sich bei ihm schon die Einflüsse der Barbizonschule zum Worte, deren intime, klangvolle Farbengebung nun seine Bildchen von Sonntagsjägern und Polizeidienern (Abb. 251), von Bücherwürmern und Bibliothekaren, von frommen Mönchen und Klausnern, von Pfarrern und behaglichen Philistern, die ihre Blumen pflegen, von drolligen Liebesleuten im Waldesschatten und nächtlichen Mondscheinszenen mit Ständchen und Serenaden (Tafel XVIII) zu Kabinettstückchen von höchstem Reiz emporhebt. Je mehr der anekdotische Inhalt zurücktritt, um so reiner zeigt sich Spitzwegs malerisches Können, dem erst spät Anerkennung und Ruhm erwuchs.

Die Anekdote ward nun im Genrebilde immer vordringlicher. Die Maler wollten selber Dichter sein und fingen an zu fabulieren, kleine freundliche Geschichten, harmlose Novellen, heitere Lustspielszenen zu erfinden. Bürkel und Kauffmann hielten sich davon noch einiger-


253. Ludwig Knaus. Der erste Profit. Zeichnung

maßen frei, die andern aber schlugen resolut diesen Weg ein, den Wilkie so nachdrücklich empfohlen hatte, und der seines Erfolges beim Publikum sicher war. Zugleich änderte sich der Ton der Erzählung. Die gemütvolle Traulichkeit wich einer schärferen, aber auch kleinlicheren Charakteristik, Spitzwegs krauser Jean Paul-Humor einem Hang zum Witz und Geistreichtum. Der Unwille über die Süßlichkeiten und Herzigkeiten, die zugleich getrieben wurden, hat sogar den malerischen Qualitäten ihrer besseren Vertreter gegenüber lange Zeit zu Ungerechtigkeiten geführt, die sich erst spät wieder zu regulieren begannen. Unter diesen Verhältnissen hat auch die hervorragendste Persönlichkeit des Kreises gelitten: Ludwig Knaus (1829 bis 1910), der aus der Düsseldorfer Schule hervorging und sich früh mit den holländischen Meistern vertraut gemacht hatte, der aber seine bedeutende technische Ausbildung einem langjährigen Aufenthalt in Paris verdankte. »Das ganze Talent Deutschlands«, meinte 1855 ein französischer Kritiker, »ist in der Person des Herrn Knaus enthalten.« Der Franzose hatte dabei gewiß in erster Linie das vorzügliche malerische Können im Auge, das der Deutsche sich angeeignet hatte. In der Tat hat Knaus außerordentlich viel dazu beigetragen, bei uns den Farbengeschmack und das Verständnis für koloristische Feinheit, für sorgsame Behandlung des Details bei geschlossener Bildwirkung zu heben. Namentlich in seinen älteren Bildern ist er im Ton sehr interessant; später kam oft viel kalte, spitze Buntheit in seine Arbeiten. Doch die Nachwelt wird Knaus nicht vergessen, was er im Dienste der Farbe für die deutsche Kunst getan hat. Und sie wird den ungetrübtesten Genuß vor denjenigen seiner Werke finden, die sich im Stofflichen eine wohltuende Reserve auferlegen, nicht zum mindesten auch vor seinen kleinen Porträts, die, namentlich wieder in der älteren Zeit, trotz einer häufig beliebten genreartigen Zuspitzung, Charakterstudien von seltener Feinheit sind (Abb. 252). Gerade in den Gemälden, die seinem Ruhm am förderlichsten waren, erscheint Knaus ganz im landläufigen Stil seiner Zeit befangen, die im Sittenbilde gern mit einer das feiner empfindende Auge störenden Absichtlichkeit und Überdeutlichkeit verfuhr. Es konnte nicht ausbleiben, daß man bei so viel Absicht schließlich verstimmt ward. Vor vierzig und fünfzig Jahren aber dachte man anders. Der junge »Dorfprinz«, der, eine Blume zwischen den Zähnen und die Hände in den Westentaschen, welterobernd kühn dreinschaut, der kleine Hebräer, der mit Behagen den »Ersten Profit« einstreicht (Abb. 253), der andere, der vom Munde des lächelnden Alten »Salomonische Weisheit« abliest, die kartenspielenden Schusterjungen, die »Goldene Hochzeit«, die für einen enormen Preis nach Amerika verkauft wurde, oder die seinerzeit berühmte Schilderung »Seine Hoheit auf Reisen«, dann Knaus' Erzählungen aus dem Leben der Bauern und besonders der Kinder, von denen er viel Drolliges



254. Benjamin Vautier. Ein Zweckessen auf dem Lande. München, Neue Pinakothek

zu berichten wußte — alle diese Bilder haben eine unvergleichliche Volkstümlichkeit und in Tausenden von Reproduktionen Eingang ins deutsche Bürgerhaus gefunden.

Benjamin Vautier (1829—1898) hat nicht den stets bereiten Witz und die überlegene Ironie, die bei Knaus auffällt. Er ist harmloser, treuherziger. Wie Berthold Auerbach liebte auch er die Gegenden des Schwarzwaldes. Als liebenswürdiger, nie aufdringlicher Plauderer schilderte er die Bauern bei Festen und Tänzen, in der Wohnstube oder im Wirtshause (Abb. 254), bei Beerdigung und Leichenschmaus, auf dem Postbureau oder in schwierigeren Konflikten mit der Behörde. Als Maler aber steht Vautier weit hinter Knaus zurück, die Farbe lebt auf seinen Bildern kein rechtes Eigenleben, sondern begleitet nur, oft mit recht harten Tönen, die mehr zeichnerisch empfundene Komposition.

Der dritte berühmte Meister des Genrebildes und der Dorfnovelle, Franz Defregger (1835—1921), führt uns wieder nach München zurück. Ein Bauernsohn aus Tirol, der als Hirtenknabe zu zeichnen und zu schnitzen begonnen, kam er zu Piloty, der auch bei diesem Schüler zeigte, daß er sich als Lehrer bei der Beeinflussung der ihm anvertrauten Seelen kluge Reserven auferlegte. Freilich, die kostbare Frische und Unbefangenheit, die Defregger in seinen ältesten Arbeiten und in manchen Landschaften, Dorfinterieurs und Bauernporträts bis in die siebziger Jahre hinein an den Tag legte, wich in der akademischen Schulung bald einer leichteren, unpersönlicheren Routine, und die in München genährte Freude an der Anekdote vertrieb den Sinn für die tiefere Poesie rein malerisch erfaßter Motive. Und merkwürdig: dieser Sohn des Volkes, der seine Landsleute doch aus unmittelbarster Anschauung kannte, gewöhnte sich in der Stadt allzu schnell daran, seine heimatliche Welt mit dem Auge des Städters zu betrachten. Er schilderte sie dabei nicht mit überlegener Kritik wie Knaus, sondern so, wie der Tourist sie sieht, der als leicht entzückter Fremdling im Sommer auf ein paar Wochen in die Berge kommt. Der Zeittendenz folgend, suchte er sie zu »idealisieren«, zeigte er sie nach der liebenswürdigen wie nach der pathetischen Seite verklärt. Auch bei ihm sind wir im Theater, nicht an der Hofbühne, aber im



255. **Franz Defregger. Tischgebet**

volkstümlichen Münchner Gärtnerplatztheater, wo die »lebfrischen Buabn« und die »herzigen Madln«, die gutmütigen Förster und die Enzian suchenden alten Weiber, die stolzen Bauern und die schwarzäugigen Wilderer, die aber im Herzen doch ehrliche Kerle sind, trinkend, singend, raufend, Zither spielend und schuhplattelnd das Landvolk verkörpern. Die Rauheit und Schwere, die rustikale Eckigkeit und Derbheit der Gebirgsbewohner erscheint wie mit einer dünnen Schicht von rosa Schminke verdeckt. Immerhin ist die Versüßlichung nicht so weit getrieben, daß sie alle Frische aus Defreggers Bildern verjagte (Abb. 255). Von wenigen Arbeiten der späteren Zeit abgesehen, in denen das vergnügliche Naturburschentum allerdings in Schablone erstarrte, hat er trotz seinen Schwächen stets einen Humor von wirklicher Gesundheit und eine angeborene Liebenswürdigkeit an den Tag gelegt, der die ungeheure Volkstümlichkeit wohl zu gönnen ist. Auch wenn er die Historienmalerei Pilotys auf seine Tiroler Bauernwelt in Anwendung brachte, kam er gelegentlich wie in dem »Letzten Aufgebot« der alten Bauern, die zum Freiheitskampf gegen die Franzosen ausziehen, zu charaktervollen und malerisch interessanten Leistungen. Doch die urwüchsige Kraft seiner Frühzeit blieb unwiederbringlich verloren.

Diesen Führern schloß sich ein unübersehbares Heer von Nachfolgern an. Matthias Schmid (geb. 1835), E. Kurzbauer (1840—1879), Hugo Kauffmann (1844—1915), der Sohn Hermann Kauffmanns, Wilhelm Riefstahl (1827—1888) und andere blieben beim Landvolk. Louis von Hagn (1828—1898), zugleich ein feiner Landschaften- und Interieurmaler, ging gern ins Rokoko-Genre, woran Menzels großes Beispiel Anteil hatte. Von der

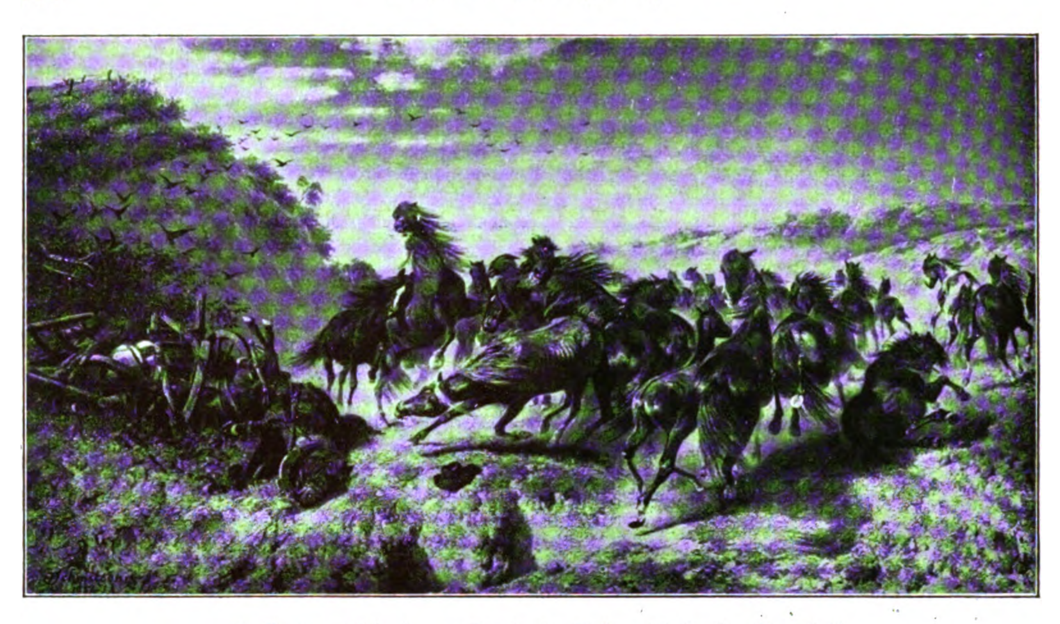


256. Eduard Grützner. Im Klosterkeller

Berliner Schule, die ihn gleichzeitig zu einem tüchtigen Porträtisten befähigte, ging auch Mois Erdtelt (geb. 1851) aus. Eduard Grützner (geb. 1846), wiederum ein Pilotyschüler, der von



257. Anton Burger. Mondscheinlandschaft



258. Teutwart Schmitson. Pferde der Pußta. Karlsruhe, Kunsthalle

dem Meister auf das seinen Fähigkeiten entsprechende Stoffgebiet gewiesen wurde und von ihm eine vortreffliche malerische Ausrüstung erhielt, suchte in den Klöstern bei weinliebenden, wohlgenährten Mönchen nach harmlos humoristischen Motiven, die er überreichlich fand (Abb. 256). Andere wieder zogen in die Städte, um hier neue Stoffe zu genremäßigen Darstellungen zu finden. Der Ernst der politisch erregten Zeit wies die Maler um die Mitte des Jahrhunderts schon hier und dort auch auf die soziale Anekdote. Aber eine Anekdote mußte es immer sein, eine kleine Geschichte, mit einer Pointe, aus der sich ohne Mühe lehrsame Betrachtungen und eine leicht faßliche »Moral« ziehen lassen konnten.

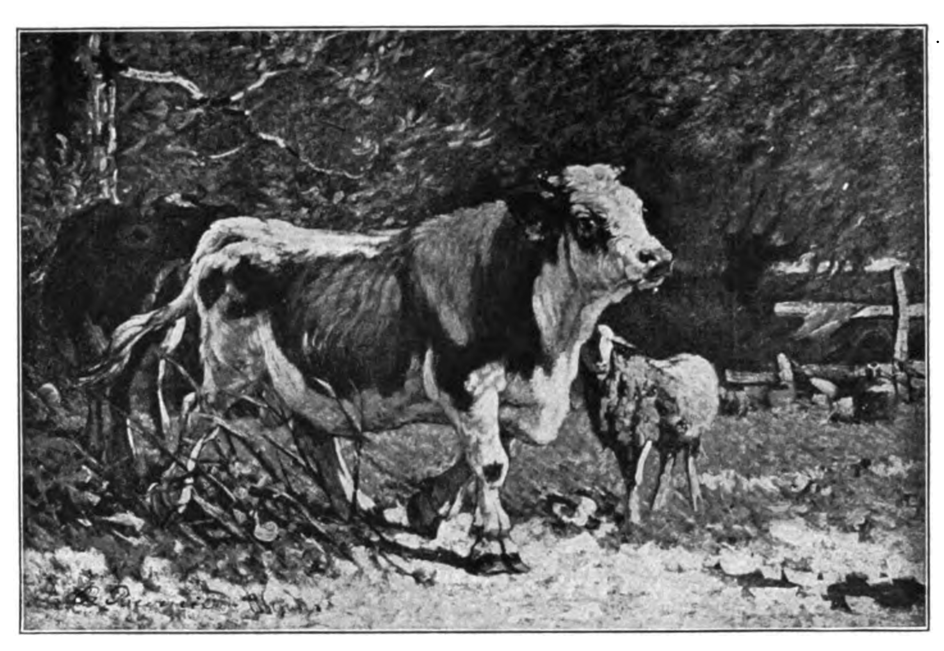
Zu gleicher Zeit aber machen sich doch auch Anzeichen für eine andersartige Beeinflussung der deutschen Malerei durch die Fortschritte des Auslandes bemerkbar. Eine hervorragende Rolle in dieser Übergangszeit spielt namentlich die Künstlerschaft Frankfurts. Hier hatten Philipp Veit und Eduard von Steinle, die in den dreißiger Jahren an das Städelsche Institut berufen worden waren, nazarenische Keime angepflanzt, die noch lange nachwirkten. Die beiden hatten jedoch auch eine solide Kunst des schlichten malerischen Ausdrucks gepflegt, die vor allem in ihren Porträts zu schönen Resultaten führte. Auch die beiden Genremaler düsseldorfischer Schulung, die nun in Frankfurt die Anekdotenkunst einzuführen suchten und das rheinische Bürger- und Bauernleben schilderten, Jakob Becker (1810—1872) und Anton Burger (1824—1905, Abb. 257), blieben davon nicht unberührt. Mehr noch verrieten andere Künstler die Unbefangenheit und den feinen Malersinn der Natur gegenüber, die in Frankfurt gepflegt wurden. So Angilbert Göbel (1821—1882), der schon in den fünfziger Jahren soziale Themata mit beherztem Griff anzupacken wußte. Oder Peter Becker (1828—1904) und Jak. Fürchtegott Dielmann (1809—1885), die eine intime Landschaftskunst anbahnten. Dielmann war es, der, gleichfalls schon in den fünfziger Jahren, die Frankfurter Künstler nach dem kleinen Orte Kronberg im Taunus führte, wo sie sich ähnlich wie die Meister von Barbizon in die Geheimnisse der Natur versenkten. Dort fand sich auch Burger ein, zum Vorteil seiner malerischen Entwicklung. Dort ward Peter Burnitz (1824—1886) seßhaft, der selbst schon ein Jahrzehnt lang in Paris



259. Alex. Calame. Eichen im Sturm. Leipzig, Museum



260. Friedrich Karl Hausmann. Galeerensträflinge



261. **Richard Burnier.** Der Stier

gewesen war und von dort eine feine Landschaftskunst mitgebracht hatte, die ihre Abstammung von der Schule von Fontainebleau nicht verleugnen konnte. Dort siedelte sich Otto Scholderer (1834—1902) an, der geschmackvolle, gleichfalls in Paris gebildete und schon von Courbet beeinflußte Stillebenmaler. Ferner Adolf Schreyer (1828—1899), der in langer Wanderschaft das östliche Europa, Kleinasien und Nordafrika durchreiste, den Krimkrieg mitmachte und in seinen Pferdebildern Fromentin an Breite und Lebendigkeit des Vortrags nacheiferte. Sein Freund und Landsmann Teutwart Schmitson (1830—1863), der aber seiner Vaterstadt Frankfurt schon frühzeitig untreu wurde, liebte gleich ihm die zügellosen, ungezähmten Pferde der Steppe (Abb. 258) und die Herden der Pußta, die er mit außerordentlichem Temperament und in glänzender Technik schilderte. Auch den Hanauer Friedrich Karl Hausmann (1825—1886), dessen starke koloristische Begabung die Jahrhundertausstellung wieder aus der Vergessenheit zog, darf man den Frankfurtern zurechnen. Hausmann hatte sich wiederum in Paris gebildet und sich dort eine malerische Kraft und eine souveräne Sicherheit der Pinselführung angeeignet, die fast an Delacroix und Daumier denken läßt (Abb. 260). Seine italienischen Kircheninterieurs mit den farbigen Gewändern der Kardinäle und Bischöfe vor allem sind in der Gruppierung der Figuren und in der Anordnung der Farbenwerte ungewöhnliche Leistungen für jene Zeit. Auch sein großes Historienbild »Galilei vor dem Konzil«, dessen Skizze freilich stärker wirkt als das ausgeführte Gemälde selbst, wird durch solche Eigenschaften über den Durchschnitt des Genres hoch emporgehoben.

Aber nicht allein in Frankfurt, in ganz Deutschland macht sich in den fünfziger und sechziger Jahren eine Kunst bemerkbar, die abseits von der Historien- und Genremalerei, wenn auch vielfach in Beziehungen zu ihr, zur Einfachheit und Naturwahrheit und von der oft lauten Buntheit des neu gewonnenen Kolorismus zu schlichter Tonschönheit drängt. Der Genfer Alexandre Calame (1810—1864) hatte seine außerordentlichen Erfolge und seinen bedeutenden Einfluß in Deutschland noch der dokumentarischen Treue zu danken, mit der



262. Valentin Ruths. Herbstmorgen in der südlichen Schweiz. Dresden, Gemäldegalerie

er die Schönheit der Schweizer Alpen und Vorgebirge (Abb. 260) in Bildern mächtigen Formates zu schildern wußte, während seine Malerei meist hart und bunt blieb und nur in Ausnahmefällen zu einem, dann allerdings überraschenden Erfassen der klaren Hochgebirgsluft vordrang. Neben diesem Realismus aber meldete sich nun eine Fortsetzung jener Malerei aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, eine Unterströmung wie diese, deren selbständiger Wert und deren Bedeutung für die Kontinuität der bis zum Impressionismus führenden Entwicklung erst jetzt im vollen Umfange erkannt wird. Düsseldorf, das auch schon bei den Frankfurtern mitsprach, ist nach Achenbachs Auftreten namentlich für die Landschaft wichtig gewesen, zumal seitdem die Schüler Achenbachs und Schirmers ihr Können nicht nur im benachbarten Holland und Belgien, sondern auch in Frankreich vertieften. Zu diesen gehörten Ludwig Hugo Becker (1833—1868), dessen Bilder durch ihre sonnige Helle überraschen, und Richard Burnier (1826—1884), der in Paris von Troyon die Verbindung von Landschaft und Tierbild lernte (Abb. 261). Nach Düsseldorf kamen auch der Württemberger Theodor Schüz (1830—1900), der sich den früheren Vorkämpfern des Pleinair in Deutschland mit bescheideneren Mitteln anschließt, und der vorzügliche Schweizer Tiermaler Rudolf Koller (1828—1905), der mit kräftiger Mache naturalistischen Wirkungen nachging. Ein Schüler der Düsseldorfer Akademie war auch der Hamburger Valentin Ruths (1825—1905), der die in seiner Heimat ihm durch Suhr vermittelten nordischen Einflüsse mit Schirmerschen Lehren verband (Abb. 262) und vor dem Erlahmen seiner bedeutenden Fähigkeiten Landschaften von starkem, malerisch beseeltem Naturgefühl schuf, bei denen man mitunter an den jungen Menzel denken muß. Menzel selbst hatte in Berlin keinen Kreis von Schülern um sich gebildet; seine Wirkung war mehr eine indirekte, die sich erst in späteren Jahren äußerte. Der einzige, der ihm künstlerisch nahe stand, war Fritz Werner (1827—1908), der seinem Meister auch darin folgte, daß er sich mit ihm Meissonier näherte. Diese beiden Großen haben Werners Lebenswerk bestimmt, in dem sich Landschaftsstücke, Interieurs und friederizianische Soldatenbildchen (Abb. 263) von großer



263. Fritz Werner. Lustige Unterhaltung

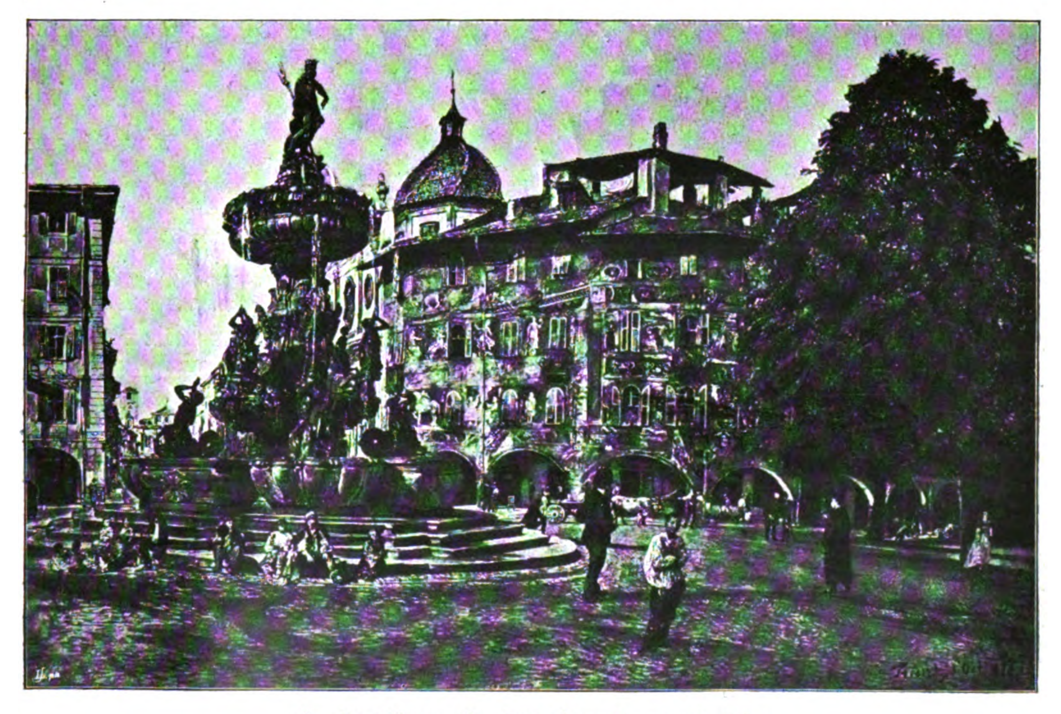
Feinheit des Tons und liebevoller Sorgsamkeit im prickelnden malerischen Detail finden. Mehr an Franz Krüger als an Menzel erinnert der als Direktor der Königsberger Akademie gestorbene Karl Steffeck (1818 bis 1890), der gleichfalls in Paris, im Bannkreise Delaroches, gelebt hatte und als ein tüchtiger Pferdemaler und Porträtist, namentlich auch als ein beliebter Lehrer, die guten Traditionen vom Anfang des Jahrhunderts in die spätere Zeit hinüberrettete.

Der österreichische Menzel ist Rudolf von Alt (1812—1905), der den Berliner Altmeister sogar an Jahren, an unveränderlicher Schaffenskraft und Entwicklungsfähigkeit noch übertraf, wenn er auch der Macht und Tiefe dieses alles umfassenden Genies nicht nahe kam. Alts Feld ist die Aquarelltechnik, in der er eine unübersehbare Schar meisterhafter kleiner Landschafts- und Architekturbildchen hinterlassen hat, von einer unvergleichlichen Präzision und Feinheit im Detail, das doch seinem großen Blick für die malerische Stimmung des ganzen Ausschnitts niemals gefährlich wurde (Abb. 265). Von seinem Vater Jakob Alt (1789—1872), der aus Frankfurt nach Wien gekommen war, hatte er die Freude an der Wiedergabe barocker Bauformen geerbt, auch die Liebe zum Stephansturm, der in Rudolf von Alts Schaffen eine ähnliche Rolle spielt wie der Berg Fuji im Lebenswerk Hokusais, des japanischen Menzel. Mit bewundernswerter Elastizität hat er als Nestor der österreichischen Künstler am Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluß der modernen Strömung seine Malweise noch einmal verändert, seinen Vortrag freier, leichter und lockerer gestaltet und Bilder aus seinem alten Stoffgebiet von einer Größe der Auffassung gemalt, die vielleicht alles Frühere übertreffen. Es war mehr als eine Reverenz vor dem Alter, daß ihn die junge Wiener Sezession zu ihrem Ehrenpräsidenten ernannte: er gehörte in Wahrheit zu ihr. Neben Alt steht der Nachwuchs der Waldmüller-Schule, darunter an erster Stelle der liebenswürdige Friedrich von Friedländer (1825—1899), der Organisator der Wiener Künstlergenossenschaft, der in der Jugend mit gut gemalten, figurenreichen Bildern aus dem Leben der Zeit, Szenen vom Kirchtag, aus der Kantine, aus dem Versatzamt, hervortrat und später als »Invalidenmaler« eine beliebte Spezialität fand. Einen bedeutenden Schritt vorwärts tat jedoch August von Pettenkofen (1822—1889), dessen Anfänge sich gleichfalls noch in altwienerisch-vormärzlichen Bahnen bewegen, der sich aber bald in die Schule der Franzosen begab. Auch Pettenkofen trat in Paris der Kunst Meissoniers nahe, mit dem er die Vorliebe für kleine, ja winzige Formate teilte, aber er strebte über die kecken und prickelnden Bunt-

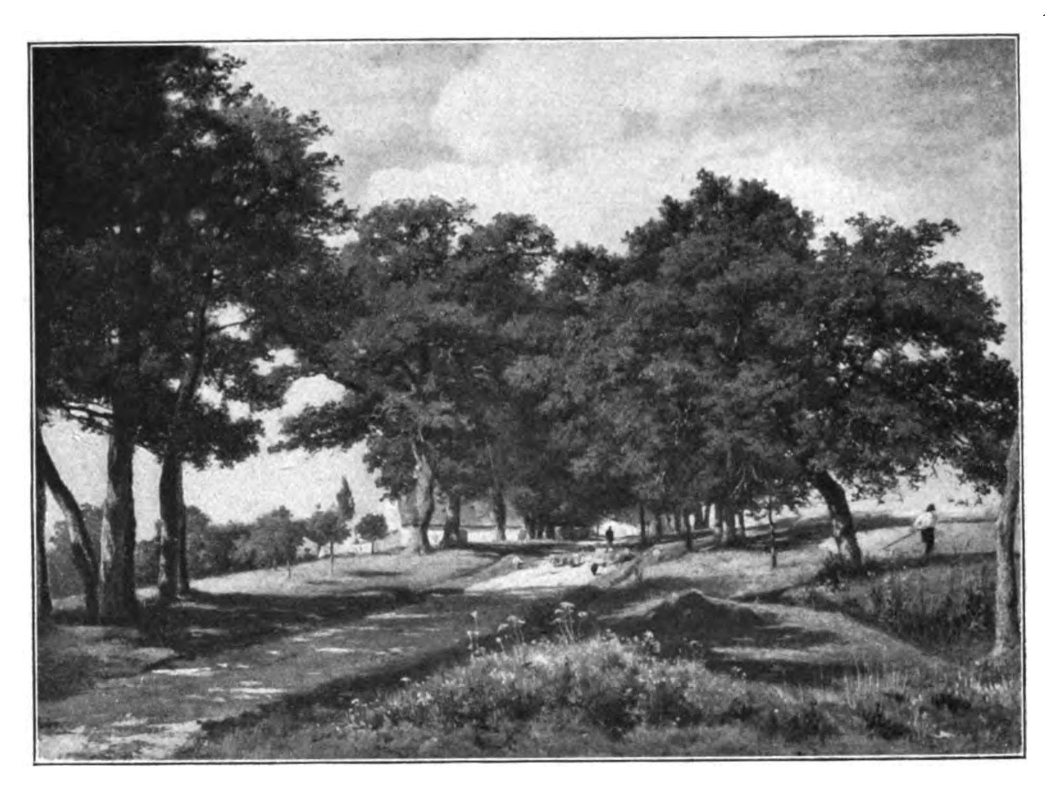


264. **August von Pettenkofen. In der Pußta. Magdeburg, Privatbesitz**

heiten dieses Meisters hinaus zu einem harmonischen Ausgleich der kontrastierenden Werte und zu einheitlicher Tonwirkung, die er an andern Mustern studierte. So schuf er die lange Reihe seiner Bildchen aus Ungarn und Slavonien, seine Hütten, Bauernhöfe, Küchen, Werkstätten, Fuhrwerke (Abb. 264), Zigeunerlager und Stallinterieurs, seine Märkte mit ihrem Gewimmel von miniaturhaften Menschen- und Pferdegestalten, die meist aus der kleinen Theißstadt Szolnok stammen, dann seine Ansichten aus Italien, vor allem aus Venedig —



265. Rudolf von Alt. Der schöne Brunnen in Trient



266. Adolf Lier. Landschaft

kostbare Kunstwerkchen von juwelenhaftem Reiz und behutsamer Abdämpfung aller koloristischen Härten, die in einer Stufenfolge überaus vornehmer grauer Töne den malerischen Zauber leuchtender Helligkeit und warmer Schattenlagen mit feinen und doch breiten Strichen wiedergeben.

Einen starken Niederschlag fand die Kunst der intimen Naturauffassung und der harmonischen Einheit des Tons schließlich in München, wo ihr Christian Morgenstern schon früher, auf Kopenhagener Anregungen fußend, den Boden bereitet hatte. Eduard Schleich d. Ä. (1812—1874), der sich auf Morgensterns Schultern erhob, verband Einflüsse der altholländischen Meister mit dem, was er auf seinen Studienfahrten durch Belgien und Frankreich gelernt hatte, in seinen ernsten Stimmungslandschaften aus der Isargegend, dem Dachauer Moos und von den bayerischen Seen (Tafel XIX), doch blieb seine Farbe trotz ihrer besseren Schulung hinter Morgensterns lebendiger Frische vielfach zurück. Ähnlich setzt Friedrich Voltz (1817—1880) mit seinen Tierbildern aus dem bayrischen Hochgebirge ein. Die Jüngeren, wie etwa Anton Teichlein (1820—1879), schlossen sich dann unmittelbar an die Fontainebleauer an, die in Adolf Lier (1826—1882) ihren talentvollsten und erfolgreichsten Propheten in Deutschland fanden (Abb. 266). Lier hatte namentlich bei Dupré gelernt, und deutlich vernehmen wir das Echo der Kunst von Barbizon aus seinen Münchner Werken, aus diesen schlichten Landschaftsblicken von der süddeutschen Hochebene mit ihren Herden und pflügenden Bauern, ihren rauschenden Baumgruppen und weiten Fernblicken, ihrem tiefen Farbenklang und ihren Lichterspielen der aufsteigenden und untergehenden Sonne, die durch eine reife Auffassung der atmosphärischen Probleme gebändigt erscheinen. Liers Bilder sind es vor allen andern gewesen, die einen Umschwung in Deutschland herbeiführten,



Landschaft am Chiemsee. Von Eduard Schleich
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Tafel XIX


UNIV.
OF
MICH.



267. Adolf Stäbli
Bauernhaus mit heraufziehendem Gewitter

da er als vortrefflicher Lehrer einem großen Kreise eifriger Schüler — unter ihnen vor allem die Schweizer Otto Frölicher (1836—1890) und Adolf Stäbli (1842—1901; Abb. 267) — die in Barbizon gewonnenen Erfahrungen weitergab und so für die Verbreitung einer neuen und vertieften Erkenntnis der Natur sorgte.

Doch neben allen diesen tüchtigen Kräften stand schon längst eine Gruppe weit mächtigerer Persönlichkeiten, die alle Sehnsucht der Zeit mit der Kraft des Genies zusammenfaßten und der deutschen Kunst aus Eignem große neue Ziele setzten. Schon waren Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, Hans von Marées an der Arbeit. Und in München, dem Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens, zu dem auch diese Trias Beziehungen unterhält, tritt, sie ergänzend, Wilhelm Leibl auf. Diese vier Meister erst sind es, die das Fundament der modernen Malerei in Deutschland legen; die Betrachtung ihres Schaffens soll darum den Abschnitt eröffnen, der von der nächsten Epoche unserer Kunst handelt.

5. Die historischen Stile in Plastik, Architektur und Kunstgewerbe

»Historienkunst« war um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts das Schlagwort der Malerei geworden. Historienkunst im doppelten Sinne; denn stofflich wie technisch, in der Wahl der Gegenstände wie in der Art ihrer Behandlung, in der Komposition wie im Kolorit blickte man auf die Vergangenheit zurück. Aber die Malerei als die beweglichste der bildenden Künste stellte auch zuerst Persönlichkeiten ins Feld, die diese rückwärts gerichtete Frontstellung änderten. Bildnerei und Architektur sowie die angewandten Künste, durch ihre stärkere materielle Gebundenheit auf eine langsamere Entwicklung angewiesen, blieben noch auf Jahrzehnte hinaus im Bann der historischen Stile, deren Einfluß fugenartig hintereinander einsetzte, bis sie sich die Hand zum Bunde reichten und gemeinsam die Herrschaft ausübten. Der Klassizismus hatte die gesamte Kunst vor das Muster der Antike gestellt, die Romantik der Formensprache des Mittelalters neue Anhängerschaft geworben. Beide Bewegungen wurden nun, um 1850, durch das wiedererwachte Interesse an der Renaissance abgelöst, das sich bald überall fühlbar machte. Aber auch dabei blieb man nicht stehen. Die kunstgeschichtlich gebildete Zeit wollte ihr neues Wissen zeigen, nach dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert nahm sie die vordem verpönte Periode des Barockstils vor, um auch an dieser ihre nachahmende Begabung zu üben, und es war nur natürlich, daß man von hier aus auch den letzten Schritt zum Rokoko machte, so daß das neunzehnte Jahrhundert zu guter Letzt den gesamten Entwicklungsgang aller früheren Jahrhunderte bis zu dem weltgeschichtlichen Einschnitt der französischen Revolution in raschem Kreislauf noch einmal durchmessen hatte und sich schließlich, mit historischen Kenntnissen über und über bepackt,

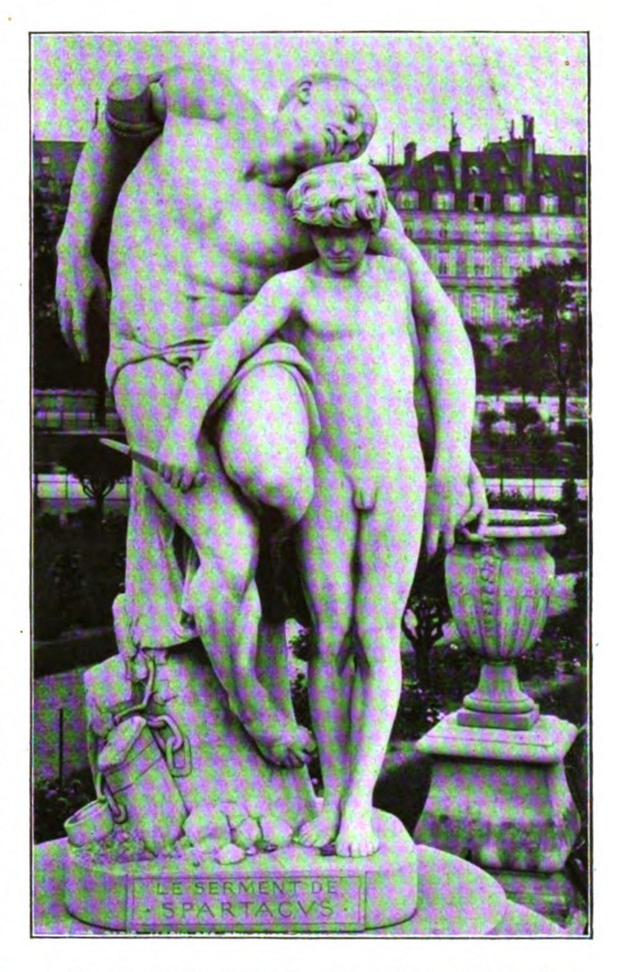


268. Eugène Guillaume. Die Gracchen

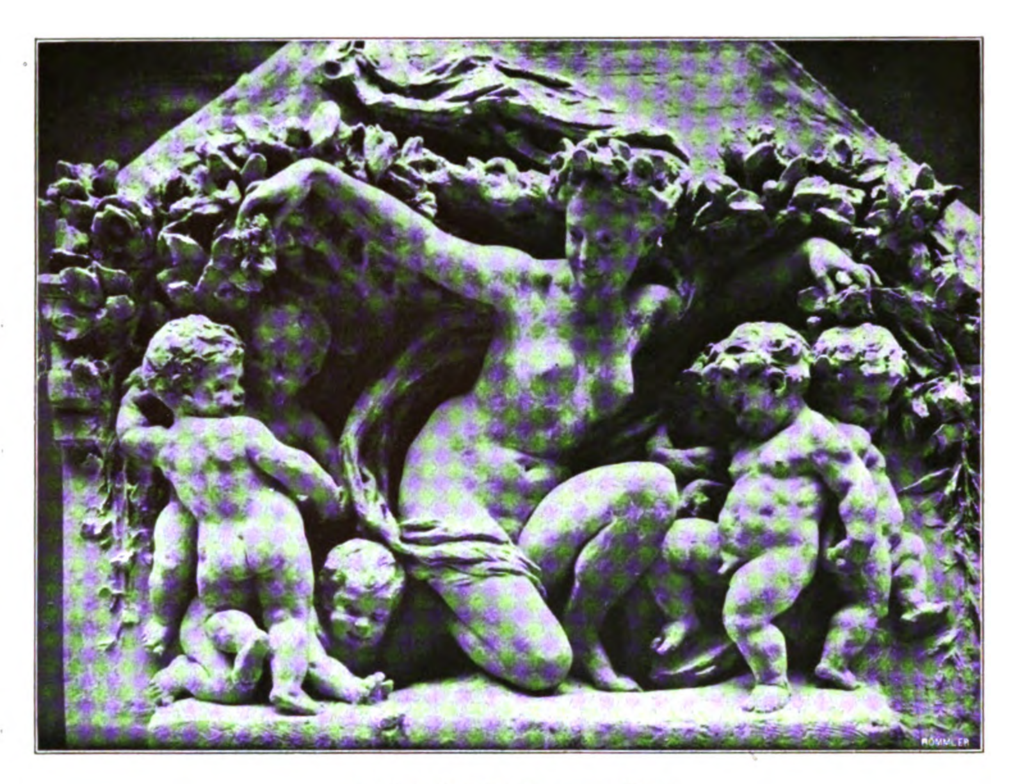
in einen tollen Wirbeltanz des skrupellos gewordenen Eklektizismus gerissen sah, der erst nach dem Jahre 1890 die erlösende Gegenbewegung herausforderte.

Die Plastik wurde von dieser allgemeinen Unruhe noch am wenigsten berührt. Die feste Begrenzung des bildnerischen Betätigungskreises, das abstrakte Wesen der Kunst der reinen Form schließt die Möglichkeit allzu hastiger Umwälzungen überhaupt aus. Hinzu kam, daß die Wiederaufnahme der antiken Ideale gerade hier den tiefsten Eindruck hinterlassen mußte. Die Plastik der Alten bietet eine solche Fülle von Werken, in denen die letzten Gesetze dieser Kunst mit der höchsten Meisterschaft zum Ausdruck gebracht sind, daß ihr Einfluß nie völlig schwinden kann. Die Verehrung der Griechen blieb darum durch alle Wandlungen bestehen; ja, der Anblick und das Studium der Antike wirkte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts noch einmal mit verjüngender Kraft auf ein durchaus modern empfindendes Bildhauergeschlecht. Aber anders als das Griechentum, das sich dem mitfühlenden Künstler erschließt, war der Klassizismus, der von den Akademien gepflegt wurde. Aus dem unvergleichlichen Reichtum des Lebens, über den die Plastik des Altertums verfügte, war hier eine beschränkte Anzahl von Einzelzügen herausgegriffen und zu einem Dogmensystem vereinigt, das schließlich zu einem Erstarren des künstlerischen Betriebes in seelenloser Konvention führen mußte. Dagegen lehnte sich auch hier das jüngere Geschlecht auf, indem es bald auf die bewegtere, blutvollere Plastik der Renaissance hinwies, bald auf die üppige Fülle malerischer Formen und Linien zurückgriff, die das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gewagt hatten, bald die Erfahrungen ins Feld führte, die es aus eigenem Naturstudium gewann.

Frankreich war in diesem Kampf gegen das klassizistische Schema die Vormacht Europas; der Reichtum an bildhauerischen Talenten, den es dabei in die Wagschale zu werfen hatte, ist außerordentlich groß. Übrigens zeichnete sich auch der französische Klassizismus durch das gleiche solide technische Können aus, das in der Malerei die David-Schule ihren Nachfahren überlieferte. Vor dem völligen Hinabgleiten in den Herrschaftsbezirk der niederen Schablone bewahrte ihn das tüchtige und gewissenhafte Handwerk. Immerhin, es war doch eine Schablone, die sich herausgebildet hatte und in der offiziellen Kunst ihre Tyrannis übte. Die »klassischen Formen« blieben Jahrzehnte hindurch das Credo der Akademie, dem sich der ganze Unterricht zu beugen hatte. Jahrzehnte hindurch hielten sich die Aufgaben für den »Prix de Rome«, die gewöhnliche Eingangspforte der französischen Bildhauer zur Anerkennung und zum Ruhm, in demselben Geleise. Aber da die jungen Leute trotz dieser Eintönigkeit dort wirklich und rechtschaffen arbeiten lernten, hatte auch die konservative Macht dieses Schulzwanges ihre unbestreitbaren Verdienste. Welch vornehmer Wirkungen der französische Akademismus fähig war, hat an erster Stelle Eugène Guillaume (geb. 1822) bewiesen. Seine Schilderungen aus der Römerwelt, zumal seine Hauptwerke, die Doppelbüste der Gracchen (Abb. 268) und die Gruppe der »Römischen Hochzeit«, haben in der stolzen Strenge ihrer Umrisse, ihrer Gesichtszüge, ihrer Gewandfalten eine kühle Hoheit, der eine starke Anziehungskraft innewohnt. Auch seine Porträtbüsten, wie der geistvolle Kopf des Erzbischofs Darboy, haben jene ernste, gefestete Ruhe, zu der Guillaume sich erzogen. In verwandten Kreisen bewegten sich Jean Joseph Perraud (1819—1876), dessen Gruppe des »Lyrischen Dramas« an der Pariser Oper noch ganz den Schematismus des pyramidalen Aufbaus zeigt, während seine »Kindheit des Bacchus«, auf der Weltausstellung von 1867 viel bewundert, zu lebendigerer Linienführung überleitet, — weiter Hippolyte Moulin (geb. 1832), dessen Merkur mit der grinsenden Faun-Herme (»Das Geheimnis aus höheren Regionen«) durch ein glückliches Bewegungsmotiv die Abhängigkeit der sonstigen Erfindung halb vergessen läßt, — Aimé Millet (1819 bis 1891), dem die Oper den weithin sichtbaren Apollo ihrer Kuppel verdankt, — oder, aus einem jüngeren Kreise, Louis Ernest Barrias (1841 bis 1905), dessen »Schwur des Spartakus« (Abb. 269) im Tuileriengarten eine außerordentliche Meisterschaft in der Behandlung des



269. Louis Ernest Barrias. Der Schwur des Spartakus
Paris, Tuileriengarten



270. Jean Baptiste Carpeaux. Flora

nackten Körpers verrät. In seinem kolossalen Denkmal für Viktor Hugo näherte sich Barrias der pathetischen Gebärde, die in der französischen Bildnerei bald eine aufdringliche Rolle zu spielen beginnt, oft aber konnte er wieder so zart sein wie ein Meister des achtzehnten Jahrhunderts.

Von zwei Seiten her ward der akademische Formalismus besonders wirksam in seiner Herrschaft bedroht: von der Schule François Rudes, die, den Realismus Houdons weiterführend, dem modernen Lebensgefühl durch einen engeren Anschluß an die Natur Eingang in die Plastik zu verschaffen strebte, und durch eine abseits stehende Gruppe, die sich auf die herberen Formen der italienischen Frührenaissance stützte, um den gehaltenen Stil des Quattrocento gegen die äußerlich gewordene Nachahmung der Antike auszuspielen. Carpeaux und Dubois sind die Meister, die hier als Führer auftraten, um mit ihren Anhängern getrennt zu marschieren, aber vereint zu schlagen. Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875) gehört zu den stärksten Persönlichkeiten, die in die Geschichte der französischen Bildhauerei eingegriffen haben. Sprühendes, von Lebenslust und Schöpferdrang übersprudelndes Temperament verband sich in ihm mit einer sinnlichen Formenfreude von lachender Gesundheit, und ein eiserner Wille befähigte ihn, sein Genie gegen den Unverstand der Menge und das Gezeter prüder Pedanten durchzusetzen. Durch den Unterricht bei Rude, David d'Angers und Duret vorgebildet, ward Carpeaux früh auf eindringliches Naturstudium und realistische Tendenzen hingewiesen, die er zuerst auf römischem Boden, noch ohne die Sicherheit eignen Stilgefühls, in seinem einst berühmten neapolitanischen Fischerknaben und seine später im Luxembourg-Garten aufgestellten Ugolino-Gruppe zu betätigen suchte. Doch in dem Relief des Flora-Pavillons, dessen größere allegorische Gruppe gleichfalls noch spätitalienische Einflüsse

verrät, hatte er sich selbst gefunden (Abb. 270). Hier lebt schon der Rhythmus der Linien und Formen, der dann in Carpeaux' Hauptwerk: der 1869 vollendeten Gruppe des Tanzes an Garniers neuem Opernhause (Abb. 271; vgl. S. 250 f., 255) einen jubelnden Triumph feiert. Kaum jemals früher hatte die Ekstase sinnlicher Lebensfreude einen plastischen Ausdruck von solcher Kühnheit und Grazie zugleich erfahren. Dennoch ist die freie Komposition der Gruppe im Aufbau wie im Umriß und Kontrastspiel der Linien wunderbar geschlossen, die scheinbar ungezwungene Anordnung der Figuren von reifstem Kunstverstand geleitet. Wir verstehen heute nicht mehr die sittliche Entrüstung und die handgreiflichen Attentate, die das Werk hervorrief. Auch in Carpeaux' zweiter großer Schöpfung, dem Brunnen im Garten des Luxembourg mit den vier Weltteilen, die gemeinsam eine Erdkugel halten, fesseln die rhythmischen Harmonien der klug zusammengestimmten Bewegungen und das atmende Leben in den herrlich modellierten Körpern der nackten Globusträgerinnen. Nicht minder hat Carpeaux als Porträtist Ungewöhnliches geleistet.



271. Jean Bapt. Carpeaux. Der Tanz. Paris, Große Oper

Ein Schüler von Rude war auch Auguste Caïn (1822—1894), der dann als Tierbildhauer das Erbe Baryes antrat und von Darstellungen kleinerer Formate, die an die winzigen Bronzen dieses Meisters erinnern, zu dramatisch bewegten Kampfgruppen wilden Raubgesindels überging. Seine Adler und Geier, Löwen und Eber, Tiger und Krokodile, die um Beute und Leben ringen, sind von starker Naturwahrheit. Auch das große Reiterdenkmal des Herzogs Karl von Braunschweig in Genf, das Caïn schuf, schmückte er mit den kolossalen Bildern von Löwen und Greifen aus rotem Marmor. Henri Chapu (1833—1891) steht mit Carpeaux durch die gemeinsam genossene Schule Durets und durch die Natürlichkeit seiner Gestalten in Verbindung. Aber Chapu hatte auch bei Pradier gelernt und von ihm eine Freude an der Feinheit anmutig-graziöser Linien übernommen, an der sein zarteres Talent zeitlebens festhielt. Die Hochrelieffigur des »Gedankens« an der Grabstele der Gräfin d'Agoult, die Gestalt der Jugend, die zu dem Monument Henri Regnaults in der Ecole des Beaux Arts den Lorbeerzweig hinaufreicht, die sterbende Nymphe Clytia und ähnliche Arbeiten zeigen ihn als einen Meister in der Modellierung junger Frauenkörper und im Arrangement des Faltenwurfs sanft herabwallender Gewänder. Es ist bezeichnend, daß er die Jeanne d'Arc nicht als Amazone, sondern als das Hirtenmädchen von Domremy



272. Henri Chapu. Jeanne d'Arc. Paris, Luxembourg

darstellte, wie es in inbrünstig-visionärem Gebet niedergekniet ist und zum Himmel emporblickt (Abb. 272). Dies Werk Chapus im Luxembourg-Museum hat den Ruhm des Künstlers vor allen andern verbreitet; allenthalben sind Abgüsse und Nachbildungen des Originals aufgestellt worden, sogar im Örsteds Park zu Kopenhagen grüßt das ernste Antlitz des frommen Kindes aus grünem Buschwerk. Weniger bekannt geworden sind Chapus Denkmalfiguren, unter denen die des Advokaten Berryer im Pariser Justizpalast hervorragt.

Jeanne d'Arc als jungfräuliche Kriegerin darzustellen, war ein Thema recht nach dem Herzen Paul Dubois' (1829—1905), der sich vom Klassizismus in die herbere Formenwelt des Quattrocento flüchtete. Die geschmeidige Gestalt des eisengepanzerten Mädchens auf dem prachtvoll ausschreitenden Kampfroß (in Reims und Paris), ihr schmales Antlitz mit dem verzückt aufgerichteten Blick, die eckige Geste ihres Armes, der das Schwert wie ein heiliges Wahrzeichen hält, verraten deutlich die Begeisterung, mit der sich Dubois in das Studium der frühen Renaissance versenkte (Abb. 273). Man denkt an Donatello vor seinem heiligen Johannes als Kind, mit dem er 1861 im Salon debutierte, denkt an Verrocchio vor seinem Reiterbilde des Connetable von Montmorency in Chantilly, denkt an die Porträts italienischer Maler des fünfzehnten Jahrhunderts vor der versilberten Bronze seines florentinischen Sängers, denkt an Bauwerke und Skulpturen der Früh- und Hochrenaissance vor dem offenen Säulenbau seines Grabmonuments für den General de la Moricière in der Kathedrale zu Nantes, unter dessen Bronzefiguren an den Ecken des Sarkophags sich die berühmt gewordene Gruppe der Caritas mit ihren Kindern befindet. In allen diesen Werken ist der gehaltene Naturalismus der alten Meister, denen Dubois sich in langjährigem Aufenthalt im Süden angeschlossen hatte, ist ihre Kunst, die strengen Linien schlanker, sehniger Glieder zu reizvollem Spiel zu ordnen, wiedererwacht. Auch die feine Gestalt der zum Leben erwachenden Eva, der Narzissus im Luxembourg, die Bronzebüsten der Maler Bonnat und Baudry, die Köpfe von Gounod, Pasteur und andern stehen auf dem Boden dieser reifen Kunst, die den blühenden Reichtum innerer Bewegung durch ein weises Formgefühl bändigt, das natürliche Leben der Muskeln und Sehnen unter der Oberfläche durchschimmern läßt, aber stets dem Gesetz der plastischen Ruhe unterordnet. Dubois' Kunst, die man am besten in Jacobsens Ny-Karlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen überblicken kann, wo gute Abgüsse

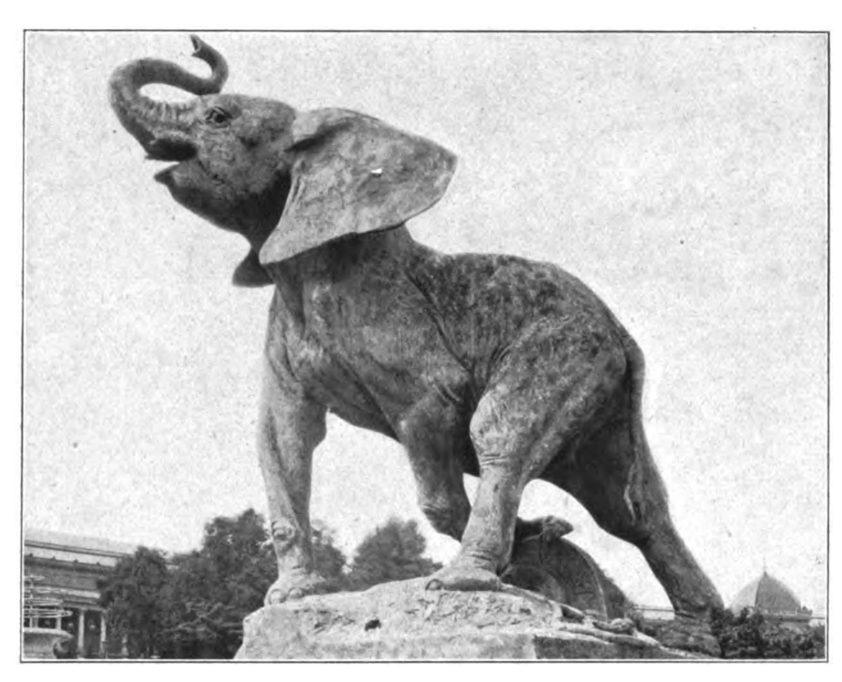
fast aller seiner Arbeiten vereinigt sind, hat nichts Umstürzlerisches, sie hat der französischen Bildnerei nicht ausgesprochen neue Wege gewiesen, aber ihr tiefes Verständnis für die Probleme der Form und ihr Geschmack haben Werke erzeugt, die ihre Geltung bewahren werden.



273. Paul Dubois. Die Jungfrau von Orléans

Die übrigen bedeutenden Talente der Pariser Schule halten sich zwischen diesen Führern. Eugène Delaplanche (1836—1891), wiederum ein Schüler Durets, strebte in seiner Eva nach dem Sündenfall (im Luxembourg) und seiner sitzenden Statue Aubers im Foyer der Oper nach einer freien Natürlichkeit des Ausdrucks. Emanuel Frémiet (1824—1910), der noch aus Rudes Atelier stammte, widmete sich zuerst, gleich Caïn, der Tierplastik (Abb. 274), erweiterte aber bald sein Stoffgebiet und entfaltete eine außerordentliche künstlerische Fruchtbarkeit. In einzelnen kleineren Arbeiten, wie in der Bronzestatuette eines Minstrels aus dem fünfzehnten Jahrhundert, hält er sich ganz nahe an Dubois. Eine Mischung aus dessen Art und dem energischen Naturalismus der anderen Richtung stellt dann die lange Reihe von Frémiets Reiterstandbildern dar, unter denen das Monument der Jeanne d'Arc auf dem Pariser Pyramidenplatz — von starker Wirkung durch den Kontrast des jungfräulichen Kindes und des gewaltigen Pferdes —, das Denkmal des Velazquez hoch zu Roß vor der Louvrekolonnade (Abb. 275) und der gallische Häuptling hervorragen. Die effektvollen Kampfgruppen schließlich, die Tier und Tier oder Tier und Mensch in wilder Umschlingung auf Tod und Leben zeigen, wie die Szene zwischen einem Mann der Steinzeit und einer Löwin oder der Raub eines Weibes durch einen Gorilla, erinnern an die dramatische Wucht, mit der Barye und Caïn solche Themata behandelten, und an den leidenschaftlichen Élan von Rude und Carpeaux.

In Deutschland ging die Befreiung vom klassizistischen Schema langsamer vorwärts als im Nachbarlande. Die romantische Vorliebe für die deutsche Vergangenheit spielte in die Geschichte der Plastik nur wenig hinein; die Macht der antiken Muster erwies sich zu stark. Im allgemeinen hielten sich die Bildhauer auch da, wo sie, von der erstarkenden Religiosität der Zeit ergriffen, mit ihren Werken der Kirche und dem Christentum dienen wollten, ruhig an das akademische Rezept. Hatte doch Thorwaldsen selbst, der große Heide, Christus und die Apostel in der Sprache seiner idealen Formenkunst dargestellt. Ihm folgten die Plastiker allerorten mit ihrer geringeren Kraft, und nur wenige, wie etwa der Westfale Wilhelm Achtermann (1799—1884), machten den Versuch, etwas von den härteren



274. Emanuel Frémiet. Elefant

Formen und krauseren Linien der altdeutschen Holzschnitzer und Steinmetzen ins neunzehnte Jahrhundert herüberzuretten. Mehr Anklang fand die Mischung von gemildertem Klassizismus, zahmer Renaissance und einem bescheidenen, in der Hauptsache auf das Kostüm beschränkten Realismus, wie sie in Berlin die Schüler Rauchs, in Dresden Rietschel und seine Anhänger in Mode gebracht hatten. In der preußischen Hauptstadt huldigten ihr Ferdinand August Fischer (1805—1866), der Schöpfer der Kriegergruppen auf dem Belleallianceplatz, später Rudolf Siemering (1835—1905), dessen Germaniafries 1871 allgemeine Bewunderung fand, und der in einzelnen Denkmälern, namentlich in dem für den berühmten Augenarzt Graefe in Berlin (Abb. 276), weniger in den Reiterfiguren des großen Siegesmonuments auf dem Leipziger Marktplatz, über den Durchschnitt hervorragte. In München neben Schwanthaler, der in seiner zweiten Epoche vom schematischen Klassizismus abschwenkte, freilich ohne die alte Flüchtigkeit aufzugeben, sein schwächlicher Nachfolger Max Widnmann (1812—1895). In Wien die zahlreichen Schüler des gemilderten Akademikers Franz Bauer (1797—1872), der als unermüdlicher Lehrer eine ganze Generation zu handwerklicher Tüchtigkeit erzog, und neben dem vor allem der Medailleur Josef Daniel Böhm (1794—1865), ein vorzüglicher Kenner und Sammler, als ein Anreger von hoher Bedeutung tätig war. In diesen Kreis kam von München her der entlaufene Schwanthalerschüler Hans Gasser (1817—1868), dem das Donauweibchen im Wiener Stadtpark (Abb. 277), zahlreiche Grabdenkmäler, Idealgestalten und Bildnisbüsten (auch die mißlungene Wielandstatue in Weimar) ihr Dasein danken. Dazu der Erfurter Anton Fernkorn (1813—1878), der in seinem Reiterdenkmal des Erzherzogs Karl ein kühnes Meisterstück des Bronzegusses schuf, und vor allem der Westfale Kaspar von Zumbusch (1830—1915), der nach einigen Erfolgen in München nach Wien berufen wurde, wo ihm die Denkmäler Maria Theresias, Beethovens (Abb. 278) und des Feldmarschalls Radetzky zufielen. Die Lehren der Dresdner Schule Hähnels verpflanzten Otto König (geb. 1830) und Karl Kundmann (1830—1919) nach Wien,

von denen Kundmann durch seine sitzenden Statuen Schuberts und Grillparzers mit gutem Grunde volkstümlich geworden ist. Ganz abseits hielten sich zwei süddeutsche Bildhauer: der Ansbacher Ernst von Bandel (1800—1876), der Schöpfer des Hermann-Denkmals im Teutoburger Walde, das durch die monumentale Einfachheit seines Umrisses Schwanthalers Bavaria wie Schillings Germania auf dem Niederwald weit hinter sich läßt, und der Schwabe Joseph Kopf (1827—1903), der in jungen Jahren nach Rom kam und als der letzte Ausläufer des älteren deutschen Künstlerkreises in der ewigen Stadt gestorben ist, eine originelle Persönlichkeit, auch den jüngeren Landsleuten in Rom eine verehrungswürdige Erscheinung, und als Plastiker namentlich in seinen Porträtbüsten ein feiner Künstler.



275. Emanuel Frémiet. Velazquez. Paris

Allmählich drängten sich auch andere Stile hinzu, und es begann ein frischeres Leben. In München führte Konrad Knoll (1829—1899) in seinem hübschen Fischbrunnen auf dem Marktplatze die deutsche Renaissance, verquickt mit gotischen Elementen, ein. Es war das erste bedeutende Werk dieser Art, dem bald, unter dem Einfluß der kunstgewerblichen Deutschrenaissance-Bewegung, zahlreiche »altdeutsche« Brunnen mit biederen Landsknechten, würdigen Ratsherren und blasenden Nachtwächtern folgten. Die schärfere Charakteristik, die hier im Sinne der alten nationalen Kunst angestrebt wurde, führte mit beherzterem Realismus in Dresden Robert Diez (geb. 1844) weiter, dessen famoser »Gänsedieb« (jetzt auf dem Ferdinandsplatz, Abb. 279) bei seinem Erscheinen in ganz Deutschland freudig begrüßt wurde.

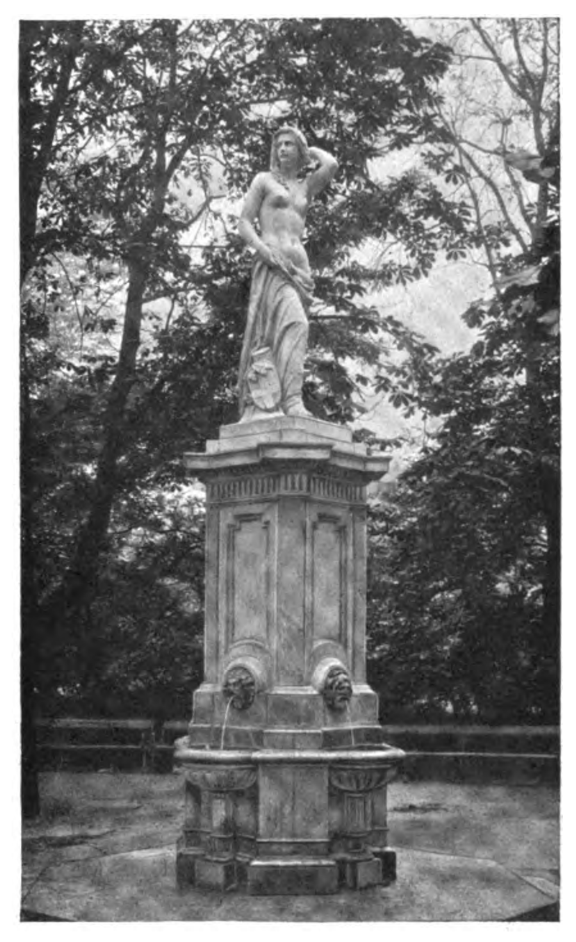
Doch ein entscheidendes Wort wurde von allen diesen Künstlern nicht gesprochen, die bedeutsamste neue Anregung kam vielmehr aus Berlin. Hier hatten sich schon einige der älteren Rauchschüler gegen den Regelzwang der Konvention aufgelehnt. Theodor Kalide (1801—1863) hatte es gewagt, in seiner trunkenen Bacchantin auf dem Panther (in der Nationalgalerie, Abb. 281) einen Vorwurf, den man als Kühnheit empfand, mit unverhülltem Realismus, zugleich mit bedeutendem Können in der Behandlung des nackten Frauenkörpers darzustellen. Daneben hatte Wilhelm Wolff (1816—1887) in seinen Tierskulpturen einen freieren, fast naturalistischen Ton angeschlagen. Indessen der Bringer des Neuen war ein Angehöriger der jüngeren Generation: Reinhold Begas (1831—1911), der mit mutigem Griff, ungefähr gleichzeitig mit Carpeaux in Frankreich, wieder auf den Barockstil zurückging und durch ihn unserer Plastik frisches Blut zuführte. Er hat sich damit ein großes Verdienst erworben, unbekümmert um die Angriffe, die er, in seinen späteren Jahren selbst ein oft unduldsamer Hüter der Überlieferung, als junger Mann um seiner revolutionären Taten willen in reichem Maße erfuhr. Es war kein geringes Wagnis, damals auf die Kunst



276. Rudolf Siemering. Graefe-Denkmal in Berlin

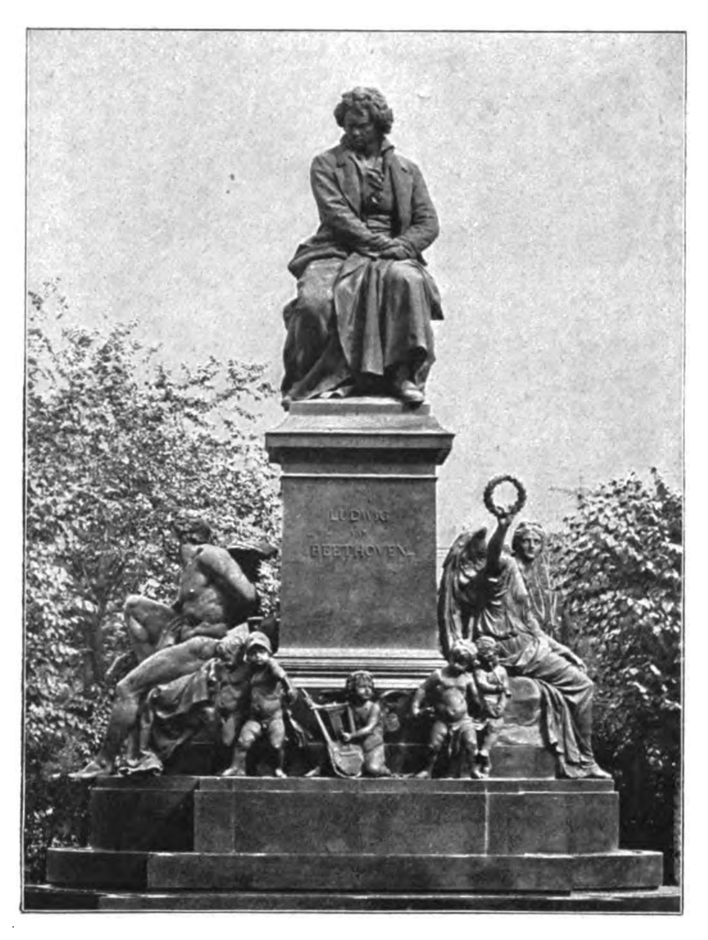
des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts hinzuweisen. Denn nichts war seit dem Auftreten des Klassizismus so verpönt wie Rokoko, Zopf und Barock; das alles erschien den Ästhetikern als Satanswerk. Begas' Temperament aber fühlte sich von der erhabenen Nüchternheit der akademischen Plastik abgestoßen. Er strebte nach Leben und Bewegung. Daß er sie als Sohn der kunstgeschichtlichen Zeit im Anschluß an einen historischen Stil suchte, war nur natürlich. In Rom, wo der Sohn des Berliner Malers Karl Begas mit dem aufstrebenden Kreis der Feuerbach, Böcklin, Marées, Lenbach, Allgeyer zusammentraf und Natur und Kunst mit gesteigerter Sinnenfreude genießen lernte, ging ihm die Schönheit der spätitalienischen Bildnerei auf. Begas hat die Führerrolle, die er damals antrat, nicht beibehalten, weil ihn das Schicksal im Übermaß der Güte in der Zeit seiner Reife auf ganz falsche Bahnen geführt hat. Er war außerordentlich, wenn er dekorative Statuen oder Gruppen modellierte oder einen interessanten Männerkopf in Marmor meißelte, wenn er üppige oder zarte nackte Frauengestalten schuf, Pan, der die verlassene Psyche tröstet, die Nymphe, der ein Kentaur auf seinen Rücken hilft, indem er ihr seine Hand als Steigbügel darreicht, die badende Susanna (Abb. 280), oder die Sabinerin, die der starke Römer davonschleppt — und er mußte überlebensgroße allegorische Gestalten formen, welche die deutschen Flüsse, den Frieden, die Eintracht, den Ruhm verkörpern, überlebensgroße Viktorien, die Kränze warfen, mußte dem siegreichen Kaiser, dem eisernen Kanzler das Denkmal setzen. Begas hatte mit jenen anmutigen Erfindungen, dann mit den Tiergruppen für das Schlachthaus in Budapest, mit der ganz barock gehaltenen dekorativen Gruppe auf der Attika von Hitzigs neuer Börse in Berlin, mit den Büsten Moltkes, Bismarcks und vor allem Menzels, auch mit der feinen Figur des

Berliner Schillerdenkmals (1863—1871), mehr noch mit den Personifikationen des Dramas, der Lyrik, der Philosophie (Abb. 282) und der Geschichte, die auf dem Brunnenrand des Sockels sitzen, bedeutende Erfolge errungen. Doch bei den umfangreichen Denkmalsanlagen, mit denen sein Name später in erster Linie verbunden ward, gelangte er bestenfalls zu lebensvollen Einzelheiten, niemals zu einem geschlossenen Gesamteindruck.



277. Hans Gasser. Donauweibchen. Wien, Stadtpark

Auch die Wirkung Reinhold Begas' blieb eine beschränkte und im ganzen eine äußerliche. Hatte er die Kunst des Barock wieder hervorgezogen, um mit ihrer Hilfe zu frischerer Natürlichkeit vorzudringen, so nahmen die meisten seiner Nachfolger den wieder zu Ehren gebrachten Stil lediglich als ein neues historisches Vorbild, das sich kopieren ließ, und das sie getrost den anderen anreihten. Was uns not tat, war, daß Bewegung, Leidenschaft, blühendes Leben in die Plastik kam. Nur Viktor Tilgner in Wien (1844—1896) trat Begas ebenbürtig zur Seite, ein zarteres, gefälligeres Talent als der Berliner, der gern derb ins Fleisch ging, dem Tilgner aber in der kraftvollen und eindringlichen Charakteristik seiner Porträtbüsten durchaus gleichkommt. Tilgners Köpfe der Charlotte Wolter, Grillparzers, Bauernfelds, seine Bildnisse der pikanten Schönheiten aus der Wiener Gesellschaft sind ihres dauernden Wertes gewiß. Unter seinen monumentalen Werken (Abb. 283) steht das Mozartdenkmal obenan, bei dem er auf Rokokomotive wienerischen Charakters zurückgegriffen hat. Tilgner konnte sich auch sonst auf die reichen Traditionen einer einheimischen Kunstwelt stützen, die den Reichsdeutschen fehlte. Das ist es, was seinen Schöpfungen ihren besonderen Reiz und die Sicherheit ihrer Wirkung gibt. Von barocken Elementen ist auch die Kunst Edmund Hellmers in Wien (geb. 1850) durchsetzt, bei dem sich freilich das Schwere und Sinnlich-Derbe noch mehr als bei Tilgner in eine liebenswürdig-wienerische Schmiegsamkeit wandelt. Am unverhülltesten zeigt sich diese Anlehnung an die dekorativen Taten des siebzehnten Jahrhunderts in dem Aufbau von Hellmers Türkenbefreiungsdenkmals in der Stefanskirche, und in seiner temperamentvollen Gruppe »Österreichs Landmacht« in einer Ecknische der Burgfassade. Die lebensvolle Bewegtheit, die diese Werke erfüllt, kam dann nicht minder dem fein empfundenen Emil Schindler-Denkmal von Hellmer und seiner sitzenden Goethestatue zugute, deren schöner Kopf einen Ersatz bietet für die etwas bürgerlich-gemütliche Art der Gesamtkomposition (Abb. 284). Mehr an Begas' handfeste Fleisch- und Formenfreude erinnert von den Österreichern Rudolf Weyr (1847—1914). Namentlich das von ihm geschaffene Gegenstück



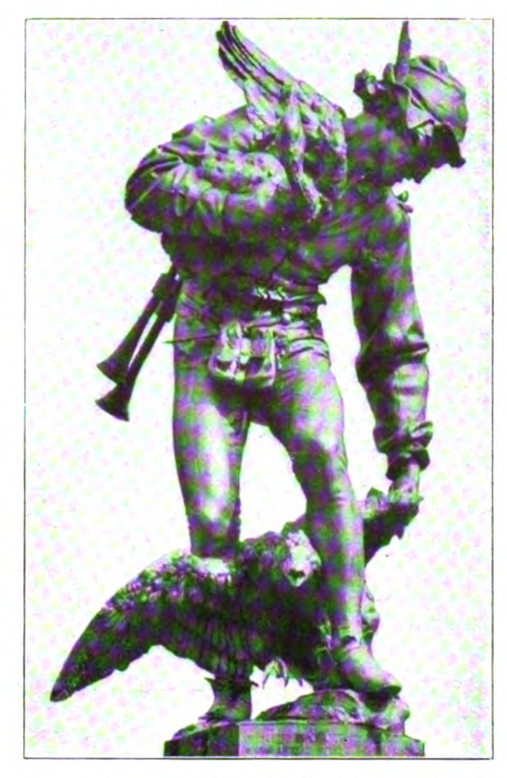
278. **Kaspar von Zumbusch. Beethoven-Denkmal in Wien**

zu Hellmers Burgfassaden-Gruppe, »Österreichs Seemacht«, und sein von starker sinnlicher Kraft getragener Bacchusfries vom Burgtheater wie andere tüchtige Reliefarbeiten (darunter die Theaterszenen am Wiener Grillparzer-Denkmal) weisen darauf hin. Zum Monumentalen strebt die urwüchsige Kraft des Pragers Josef V. Myslbek (geb. 1848), dessen Statuen und Denkmäler (die »Ergebenheit« am Parlamentshause, der kniende Kardinal Schwarzenberg, das Reiterbild des heiligen Wenzeslaus) aus dem Schulmäßigen fort zu einer starken Eigenart hinstreben. Wie bei diesem Böhmen hat sich bei dem Tiroler Heinrich Natter (1844—1892) eine nationale Rassigkeit in plastische Werke umgesetzt. Natters riesenhafter Andreas Hofer auf dem Iselberge bei Innsbruck (Abb. 285) ist zugleich ein Denkmal des prächtigen Menschen und Künstlers selbst, der seinem Schaffen zu früh entrissen wurde.

Die Plastik der übrigen Völker hat für den Zeitabschnitt von 1850—1870 wenig Hervorragendes aufzuweisen. Der Klassizismus Canovas und Thorwaldsens übte noch immer seine Wirkungen in ganz Europa aus und wanderte schließlich auch über den Ozean. Dann kam die erneute Bewunderung der italienischen Renaissance und verbreitete sich ebenso strahlenförmig über den Erdkreis. Und Italien war nach wie vor das gelobte Land der Bildhauer aller Nationen, die in Rom und Florenz internationale Kolonien bildeten, um von dort die akademischen Schulregeln in ihre Heimat zurückzutragen und ihren Landsleuten weiterzugeben, wenn sie es nicht vorzogen, ihr Leben lang im Süden seßhaft zu bleiben.

England, das in der Malerei, wie wir sahen, während der ersten beiden Drittel des Jahrhunderts eine bedeutsame Stellung einnahm, stand in der Plastik weit zurück. Die britische Art, der sinnliches Formempfinden nicht im Blute liegt, konnte der europäischen Bildhauerkunst keine neuen Anregungen geben; man mußte sich damit begnügen, das im Ausland Gesehene und Gelernte schlecht und recht nachzuahmen. So kam man bestenfalls zu einem erträglichen Handwerksbetrieb; aber die Talente waren dünn gesät. Nach Flaxman ist eigentlich nur John Gibson (1790—1866) zu nennen, der 1817 in Rom unter die Schüler Canovas trat und die ewige Stadt seitdem nur noch verließ, um seinen jährlichen

Besuch in London zu machen. Gibsons Ruhm war nicht nur in seinem Vaterlande verbreitet. Seine liebenswürdigen und gefälligen Werke, wie seine Darstellungen der Psyche und Amors, seine Marmorgruppen Hylas und die Nymphen (Nationalgalerie, London; Abb. 287) oder Hero und Leander, sein fein empfundenes Grabmonument für die Herzogin von Leicester in der Kirche zu Longford waren weithin bekannt. Interessant sind seine Versuche mit polychromen Skulpturen, mit denen er in den fünfziger Jahren eine Auffassung von der antiken Plastik vertrat, die erst viel später allgemeine Anerkennung fand, und die er nach einer farbig gehaltenen Statue der jungen Königin Viktoria (1847) dem Widerspruch der Zeitgenossen zum Trotz in verschiedenen Gestalten und Büsten, vor allem in der dreimal wiederholten Figur einer Venus, fortsetzte. Von Gibson stammt auch das Grabmal der thronenden Königin mit den allegorischen Gestalten der Weisheit und Gerechtigkeit im Parlamentsgebäude. Überhaupt begann zu jener Zeit in England die leidenschaftliche Denkmalsetzerei, die erst später den Kontinent erfaßte und dann in allen Ländern so schwere Geschmacksverwüstungen anrichtete. Londons Straßen und Plätze sind übersät, seine großen Kirchen, die Westminsterabtei und die St. Pauls-Kathedrale, vollgestopft mit gleichgültigen, mittelmäßigen und miserablen Statuen, und die übrigen englischen Städte folgten dem schlimmen Beispiel der Hauptstadt. Aus dem großen Kreise der Bildhauer, die sich in den Dienst dieser Nationalleidenschaft stellten, ragen nur wenige hervor. Von der älteren Generation könnte man Francis Chantrey (1781—1842) nennen, der den Wellington vor der Londoner Börse modellierte, von der jüngeren den Österreicher Joseph Edgar Böhm (1834—1890), der früh nach London kam und dort eine große Reihe von Denkmälern und Büsten schuf, darunter den Lord Beaconsfield in der Guildhall (Abb. 288), oder Henry Hugh Armstead (geb. 1828), der an Sir Gilbert Scots schrecklichem Albert-Memorial im Hydepark mitarbeitete. Aber auch die Leistungen dieser Männer erheben sich nicht über ein anständiges Durchschnittsmaß. Auf einer ganz andern Stufe steht Alfred George Stevens (1817—1875), der sich vielfach mit dekorativen Aufgaben beschäftigte (sehr schön der Kamin in Dorchester House, Abb. 290) und als Bildhauer in Rom bei Thorwaldsen gelernt hatte; von ihm rühren der sitzende Löwe vor dem Britischen Museum und der Entwurf des Wellingtondenkmals in der Paulskathedrale her. Als Lehrer an der Kunstschule in Sheffield hat Stevens eine bedeutende Wirksamkeit entfaltet.



279. R. Diez. Der Gänsedieb. Brunnenfigur, Dresden

Auch in Nordamerika hielt die unersättliche Denkmalsfreudigkeit ihren Einzug, die in zahllosen ungleichwertigen, der Mehrzahl nach aber ungenießbaren Statuen von Kriegs- und Friedenshelden ihre Lust büßte. Das bedeutendste Talent, das die Vereinigten Staaten hervorbrachten, war Hiram Powers (1805—1873), der in Italien studierte und in Florenz



280. Reinhold Begas. Badende Susanna

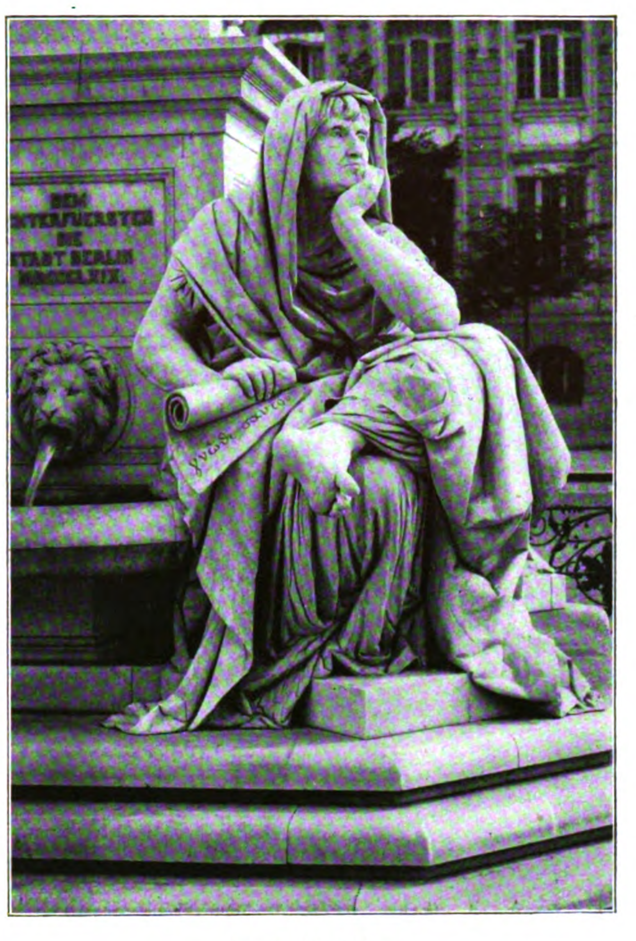
gestorben ist. Seine Figuren einer Eva und einer griechischen Sklavin, auch seine Büsten und Statuen, wie die Daniel Websters in Boston, können sich unter den Arbeiten der zahllosen Canova- und Thorwaldsenschüler sehr wohl sehen lassen. Ein Amerikaner, der sich ohne die Schule Europas durch half, war Erastus Dow Palmer (geb. 1817), der seinen Arbeiten eine Ursprünglichkeit von eigenem Reiz zu wahren wußte (Abb. 286).

In den nordischen Ländern war natürlich Thorwaldsens Einfluß besonders mächtig. Dänemark selbst hatte nach dem Genie des großen Bildhauers, der die Kunst des Landes zu Ehren gebracht hatte, und nach seinen Schülern wenig mehr zu sagen. Die Arbeiten der ersten norwegischen Plastiker, deren Namen über ihr engeres Vaterland hinausdrangen: Hans Michelsens (1789—1859) und J. O. Middelthuns (1820—1886), sind noch ganz Geist vom Geiste Thorwaldsens. Michelsens Hauptwerk sind die zwölf überlebensgroßen Apostel des Drontheimer Domes, Middelthun zeichnete



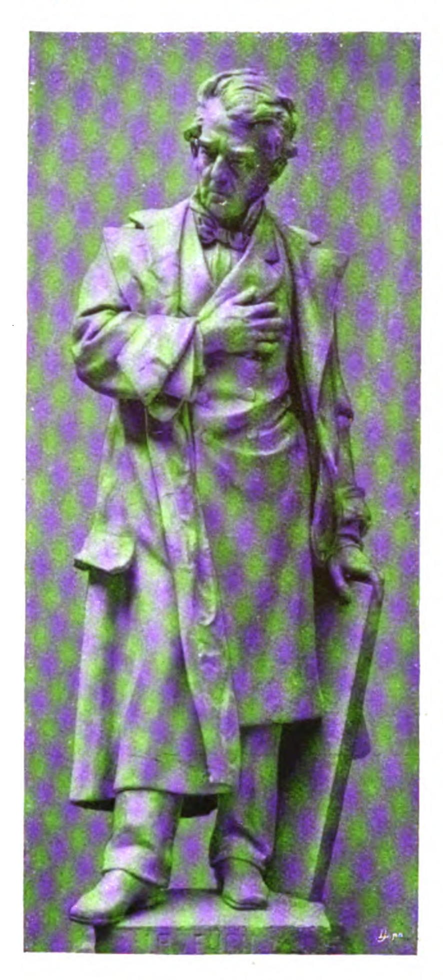
281. Theodor Kalide. Bacchantin auf dem Panther. Berlin, Nationalgalerie

sich vor allem durch seine vorzüglichen Porträtbüsten aus. In Schweden ist Johann Niklas Byström (1783—1848) zu nennen, ein Schüler von Sergell, der aber seine weitere Ausbildung gleichfalls Rom verdankte (wo er auch gestorben ist) und in seinen graziösen weiblichen Figuren vom strengen Klassizismus zu bewegterem Linienspiel überging (Abb. 289). Daneben John Börjeson (geb. 1836) und Johannes Frithjof Kiellberg (1836—1885), die sich wiederum in Rom die Grundlage für ihr Schaffen erwarben. Von Kiellberg stammt die Statue Linnés in Stockholm



282. Reinhold Begas
Figur der Philosophie vom Schillerdenkmal in Berlin

Selbst Belgien, das später in der europäischen Plastik ein so gewichtiges Wort mitsprechen sollte, stand damals im Bann der landläufigen Stile. Matthias Kessels aus Maastricht (1784—1836, Abb. 291) war zwar in Paris gewesen, zog aber dann nach Rom und ging in das Lager Thorwaldsens über, in dessen Atelier er die berühmten Reliefs des Tages und der Nacht auszuführen hatte. Ein Schüler Kessels' war Charles Auguste Fraikin (1819—1893), der selbst später ein beliebter Lehrer ward — bei ihm genoß Meunier seinen ersten Unterricht — und in einigen anmutigen Gruppen, wie »Venus und Amor«, sowie in seinem Doppeldenkmal von Egmont und Hoorn auf dem kleinen Zavelplatz in Brüssel ein bedeutendes Können offenbarte. Zu Kessels' Schülern gehörte auch Eugène Simonis (1810—1882), der Schöpfer der effektvollen Reiterstatue Gottfrieds von Bouillon in Brüssel. Eine fruchtbare Denkmalstätigkeit entfaltete daneben mit wechselndem Erfolge Willem Geefs (1806—1883, Abb. 292). Sein Brüsseler Märtyrermonument zum Andenken an die Gefallenen des Jahres 1830 und andere Arbeiten ähnlicher Art können nur wenig befriedigen, aber diesen Werken steht die tüchtige Bronzestatue Rubens' in Antwerpen gegenüber. Die Neigung der Zeit zu Denkmälern historischer Helden in möglichst realistisch nachgebildetem Kostüm führte in Belgien wie allenthalben zu Äußerlichkeiten und lähmte die gesunde Entwicklung des plastischen Sinnes. Alle diese Künstler haben in freien, nicht allzu ängstlich antikisierenden Idealfiguren Besseres geschaffen als in jenen Statuen, durch die sie nur zu bald aus der intimeren Beschäftigung mit eigentlich bildhauerischen Formproblemen zu dem Denkmalschema hinübergelockt wurden, das genau der Historienmalerei jener Epoche entsprach.



283. Viktor Tilgner
Joseph v. Führich

Auch in Italien selbst, der natürlichen Heimat des Klassizismus, führte die Emanzipation von dem antikisierenden Schulzwang schließlich nur in eine neue Schablone hinein, die schlimmer war als die überwundene. Zunächst blühte dort natürlich die Richtung Canovas, der in seinem Atelier zahlreiche Schüler heranbildete. Unter ihnen ragte namentlich Pompeo Marchesi (1789—1858) hervor, dessen Hauptwerk das Grabdenkmal des Herzogs Emanuel Philibert von Savoyen in Turin ist, dessen Ruf aber auch über die Alpen drang; die Stadtbibliothek in Frankfurt besitzt die Statue eines sitzenden Goethe von seiner Hand. Neben Marchesi stand Carlo Finelli (1782—1853), der als Seitenstück zu Thorwaldsens Alexanderzug einen Relieffries mit dem Triumphzug Trajans für den Quirinal schuf, ganz im Stil des antiken Flachbildes. Ein Schüler Thorwaldsens war Pietro Tenerani (s. oben S. 22), seit 1860 Generaldirektor der Museen und Galerien Roms, dessen kleinere Arbeiten, liebenswürdige Statuen der Psyche, der Pandora, der Venus, Amors, des Frühlings usw., oft wiederholt werden mußten und seine zahlreichen Bildnisbüsten, Statuen, religiösen Gruppen und Grabmäler tatsächlich weit übertreffen. Zu freierem Formvortrag ging dann Lorenzo Bartolini (1777—1850) über, der Begründer der Akademie von Carrara. Mit mehr Energie befreite sich Giovanni Dupré (1817—1882) von der akademischen Konvention. Gleich seine ersten Werke, der erschlagene Abel und die Statue Kains (beide im Palazzo Pitti), fielen durch ihren unerschrockenen Naturalismus auf. Wirkungsvoller noch verband er das Studium des menschlichen Körpers mit dem plastischen Gesetz der monumentalen Ruhe in der Pietà für den Friedhof der Misericordia zu Siena und in dem schön komponierten Cavour-Denkmal für Turin (Abb. 293). Den Anschluß an die lebhaftere Bewegung der Spätrenaissance, den Carpeaux in Frankreich und Begas in Deutschland suchten, vollzog in Italien Pio Fedi (1815—1892) mit so hoher Begabung, daß sein Raub der Polyxena (Abb. 294), eine prachtvolle Arbeit von großer Auffassung und kühner Gruppierung, in der Loggia dei Lanzi zu Florenz als Gegenstück zu Giovanni Bolognas Raub der Sabinerin aufgestellt werden konnte, neben dem sich das Werk des jüngeren Künstlers mit Ehren behauptet. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts jedoch bog die italienische Plastik in einen extremen »Verismo« ein, der bald die Grenzen alles plastisch Möglichen und Erlaubten überschritt. Die Virtuosität in der technischen Behandlung des Marmors, die man als Erbe großer alter Zeit zurückbehalten hatte, und die den Italienern jahrzehntelang so etwas wie ein Monopol für die Übertragung aller Gipsmodelle in echtes Steinmaterial verschaffte, verleitete zu argen Geschmacklosigkeiten, die von der Bildhauerei in die unmittelbare Nähe von Panoptikumwirkungen führten. Es gibt nichts, was die Anhänger dieses weitverbreiteten Bekenntnisses



284. Edmund Hellmer. Goethe-Denkmal in Wien

nicht in Marmor täuschend wiederzugeben wußten. Nicht nur momentane Gesten und Bewegungen, die als realistischer Ausdruck einer phrasenhaften Erregung dienen, auch die Textur der Kleiderstoffe, das Gewebe der Spitzentücher, der Spiegelglanz seidener Kostüme, Knöpfe, Schuhwerk, Schmuckstücke, alles wurde mit einer gewiß erstaunlichen, aber irregeleiteten Geschicklichkeit nachgebildet. Namentlich die Friedhöfe in Genua und Mailand sind zu Museen dieser versteinerten Wirklichkeit geworden. Und wie im Norden, riß der Verismo auch im Süden die Herrschaft an sich, während er in Rom und Florenz mit den immerhin noch besseren Traditionen des Klassizismus zu kämpfen hatte. Nur wenige Künstler ragen über diesen Virtuosenbetrieb hinaus, etwa der Mailänder Carlo Tandardini (1829—1879), der es aber auch nicht verschmähte, bei der Figur einer »Badenden« durch eine witzige Politur des Marmors das Wasser nachzuahmen, in dem ihre Füße stecken, oder Giulio Monteverde (geb. 1837), der den Dr. Jenner modellierte, wie er auf seinem Schoß ein Kind regelrecht impft, oder Francesco Berzaghi (1839—1892), dessen süßliche Mädchengestalten wieder für eine andere Unart dieser italienischen Gruppe typisch sind, oder Vincenzo Vela (1822—1891), dessen »Sterbender Napoleon« (Abb. 295) und »Sterbender Sokrates« (im Park von Velas Vaterstadt Lugano) Aufsehen erregten. Die neapolitanische Schule pflegte mehr eine plastische Kleinkunst, am liebsten in Bronze oder Terrakotta, wobei genremäßig aufgefaßte Figuren aus dem Volksleben, mit übermäßigem Realismus durchziseliert oder bemalt, eine große Rolle spielen. Es genügt, auf den Hauptvertreter dieser unleidlichen Manier hinzuweisen, der allerdings schon einer jüngeren Generation angehört: Costantino Barbella (geb. 1852), der zuerst durch seine Gruppe der drei singenden Mädchen bekannt wurde.

Selbst bis nach Rußland erstreckte sich der Einfluß Roms. Der erste russische Bildhauer von Bedeutung, Iwan Petrowitsch Martos (1752—1835), hatte dem Kreise des Raphael Mengs angehört und sich an den Anschauungen der Klassizisten für seine späteren Denkmalsarbeiten in der Heimat — darunter das Standbild der Kaiserin Maria Feodorowna und das Monument der Helden Minin und Poshareski — vorbereitet. Dem Einfluß Martos' hatte Boris Iwanowitsch Orlowski (1793—1837) seine Freilassung aus der Leibeigenschaft zu verdanken. Er ging dann gleichfalls nach Rom, wo er sich Thorwaldsen anschloß.



285. Heinrich Natter
Das Andreas Hofer-Denkmal am Berge Isel

Mehrere der Bildsäulen auf den Plätzen St. Petersburgs rühren von ihm her, und eine ganze Schule von Denkmalsplastikern schloß sich ihm an. Europäischen Ruhm genoß später vor allem der Baron Peter Carlowitsch Clodt (1805—1867), der hauptsächlich ein meisterhafter Pferdebildhauer war. Von ihm stammen in Petersburg das Denkmal Nikolaus I. und die beiden Bronzegruppen der überlebensgroßen Rossebändiger an der Anitschkow-Brücke (Abb. 296), die in Wiederholungen, als ein Geschenk des Zaren, 1841 auch auf der Lustgartenterrasse des Berliner Schlosses aufgestellt wurden — es sind die Gruppen, die der Berliner Witz des Vormärz als den »beförderten Rückschritt« und den »verhinderten Fortschritt« bezeichnete.

* * *

Weit deutlicher noch spiegelte sich der Rundlauf der historischen Stile in der Architektur. Die praktische Kunstgeschichte, die hier getrieben wurde, die überall sich wiederholende Ablösung von Klassizismus, mittelalterlichen Bauformen und Renaissancegeschmack, die dann alle im Kessel eines maßlosen Eklektizismus zusammengerührt wurden, hat den modernen Städten ihren buntscheckigen, uneinheitlichen Charakter gegeben und wird der Zukunft als der sichtbarste Beweis für die künstlerische Unsicherheit und Ratlosigkeit des neunzehnten Jahrhunderts gelten. Alle früheren Zeiten hatten es verstanden, aus einem naiven Instinkt heraus Bauten zu schaffen, die dem inneren Lebensgefühl der Epoche wie ihren äußeren Bedürfnissen charakteristischen Ausdruck gaben. Ein ganz bestimmtes Stilbewußtsein verband Paläste und Privathäuser, Kirchen und öffentliche Profanbauten, die bei allem Reichtum der architektonischen Phantasie als Erzeugnisse derselben Zeit erkennbar sind. Nun begann ein unruhiges Tasten, ein wirres Spiel mit allen möglichen historischen Motiven, und das Resultat war, daß man nicht mehr von innen nach außen baute, nicht mehr die Architektur aus dem Grundriß und dem Zweck des Hauses entwickelte, sondern mit der Fassade begann, moderne Raumgruppierungen mit Schmuckstücken und Ornamenten der Vergangenheit überklebte und so gegen das innerste Wesen der Baukunst sündigte. Gewiß hat es auch in dieser Epoche nicht an bedeutenden Talenten ge-

fehlt, und vielleicht wird man später einmal in der Art, wie sie die historischen Stile verwerteten — denn von einer »Stilreinheit« kann tatsächlich bei solcher Nachahmung niemals die Rede sein —, mehr Gemeinsames und Eigenes sehen, als uns das heute aus der geringeren zeitlichen Entfernung möglich ist. Aber auch dann wird man den schablonenmäßigen Handwerksbetrieb, der sich daneben breit machte, als böse Verirrung betrachten. Denn dies war das Schlimmste: die mittleren und kleinen Baumeister und die Schüler der Polytechniken und Baugewerkschulen, die immer selbstherrlicher in den bürgerlichen Wohnhausbau eingriffen, verloren ganz den Zusammenhang mit dem lebendigen Geist der Zeit, weil sie bei den führenden Architekten keine Stütze fanden. Sie begnügten sich damit, diesen ihre äußeren Mittelchen abzugucken, ahmten ohne Verständnis nach, was dort immerhin persönlich durchdacht war, und betrieben so die systematische Verhäßlichung unserer Städte, unter der wir heute so schwer leiden.

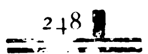


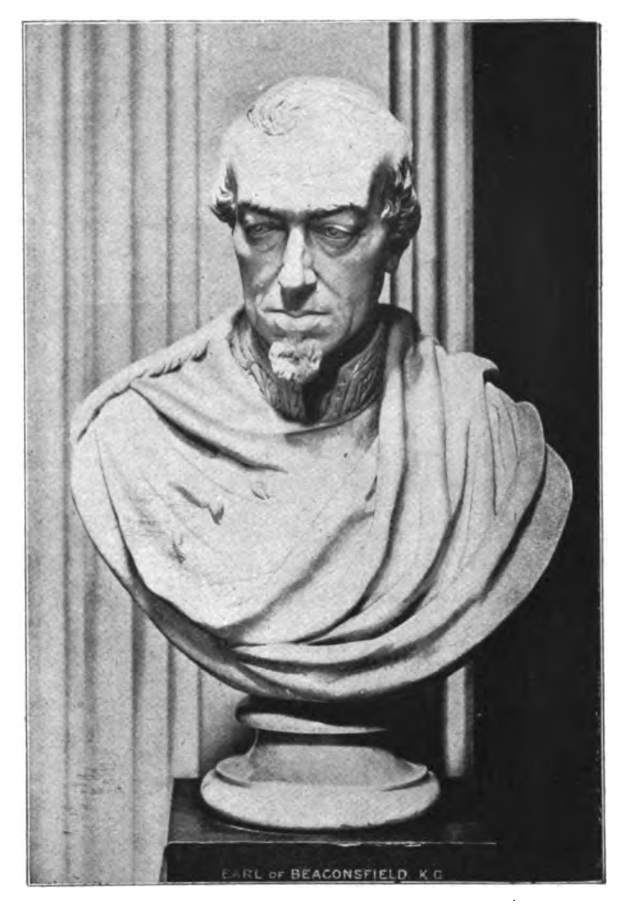
286. Erastus Dow Palmer. Der Morgen

Auch der Kunstgeist Frankreichs versagte nun. Die antiken Bauformen, die hier unter Napoleon ihre Alleinherrschaft ausgeübt hatten, mußten sich vom Beginn der Restaurationszeit an mehr und mehr eine Mischung mit den architektonischen Gedanken der späteren Jahrhunderte gefallen lassen. Das zeigte sich etwa an der Pariser Ecole des Beaux-Arts, die Felix Duban (1797—1870) im italienischen Renaissancestil vollendete, oder an der Umgestaltung des aus verschiedenen älteren und neueren Bestandteilen zusammengesetzten Palais de Justice durch Joseph Louis Duc (1802—1878), der schon vorher an der Julisäule auf dem



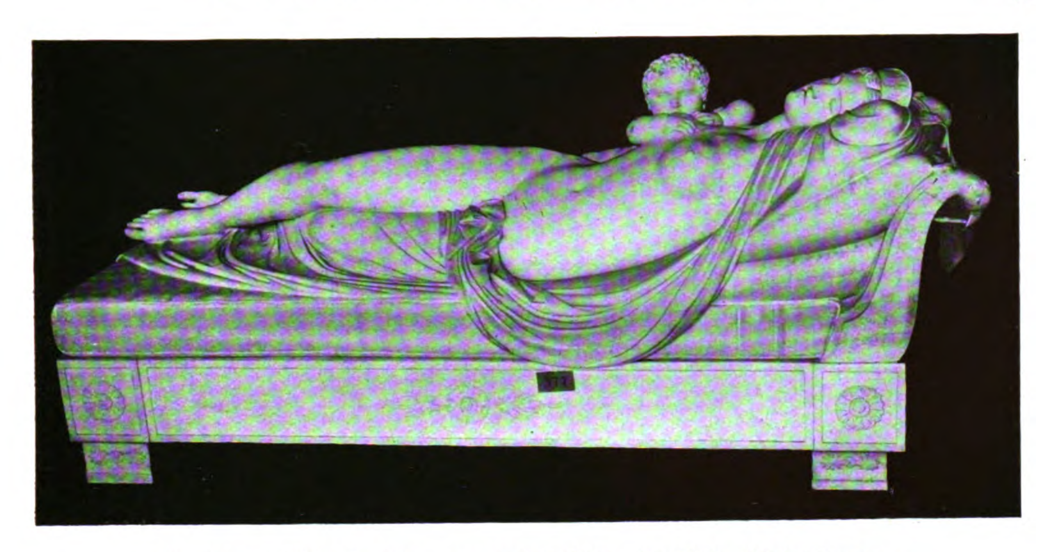
287. John Gibson. Hylas und die Nymphen
London, Nationalgalerie





288. Jos. Edgar Böhm. Baconsfield. London, Guildhall

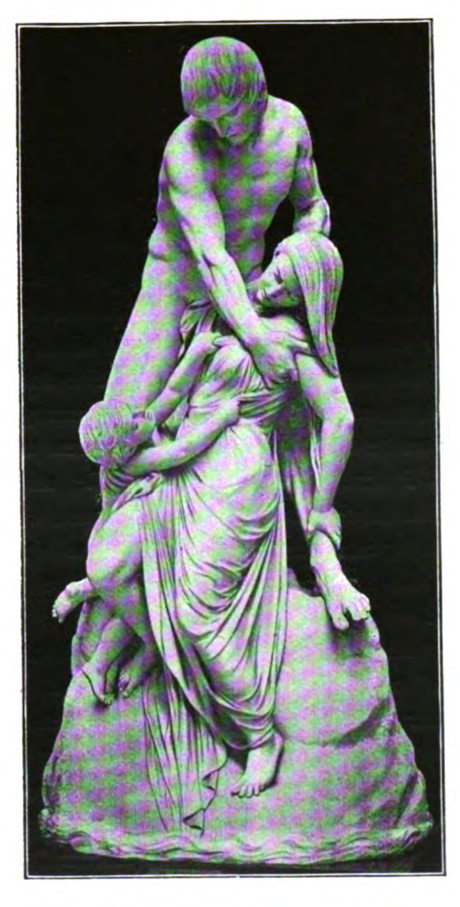
Bastilleplatz die gleiche Verbindung von klassischen und Renaissancemotiven angewandt hatte, oder an den älteren Bauten von Henri Labrouste (1801—1875), der aber später zu den Vorkämpfern einer neuen architektonischen Sprache gehörte. Die romantische Bewegung entzündete dann das Interesse für die Bauformen des Mittelalters, das namentlich dem Kirchenbau zugute kam. Vom Klassizismus schritt man zum Stil der lateinischen Basilika vor, hielt sich bei der romanischen Epoche nur kurz auf und ging mit fliegenden Fahnen zur Gotik über, für die sich seit dem Erscheinen von Victor Hugos »Notre Dame de Paris« eine allgemeine Begeisterung verbreitete. Aus der gotischen Hochflut, die nun einsetzte, ragt wie ein Fels die Erscheinung Eugène Emanuel Viollet-le-Ducs (1817—1879) hervor. Er war der große Interpret der mittelalterlichen Kunst in Frankreich, der als vorzüglich geschulter Historiker, als geistreicher Schriftsteller und als erfahrener Praktiker eine förmliche Revolution der Anschauungen über Architektur hervorrief. Aber gerade an Viollet-le-Duc hat sich der Fluch der Unselbständigkeit und Nachahmung schwer gerächt. Wenn er die Gotik als eine Kunst pries, deren Wert in der genialen Entwicklung der Schmuckformen aus dem Zweck und dem Material lag, so stimmen wir ihm freudig zu. Aber den weiteren Schritt, nun eine Kunst zu verlangen, die in gleicher Weise den Bedingungen der neuen Zeit entsprochen hätte, tat er nicht. Er förderte die Liebe zu dem ehrwürdigen alten Stil und das Verständnis für seine Schönheit, beherrschte auch die Renaissancekunst, aber die »Erneuerungen«, »Ergänzungen« und »Restaurationsarbeiten«, die er an Kirchen und Schlössern vornahm (Abb. 297), und mit denen er sogar Notre-Dame selbst nicht verschonte, gaben das Zeichen zum Hervorbrechen des Wiederherstellungsteufels, der bald ganz Europa unsicher machte, durch ein Einblasen falscher Pietätsempfindungen die Völker dazu trieb, den Zauber ihrer schönsten Denkmäler aus alter Zeit durch gutgemeinte »stilgerechte« An- und Aufbauten zu zerstören, und noch zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in dem ganz Deutschland erfassenden Kampf um das Heidelberger Schloß seine kaum besiegbare Macht erkennen ließ. Mochte Viollet-le-Duc bei seinen Ergänzungen und Wiederherstellungen noch so viel Geist, Wissen und Geschmack an den Tag legen — der Erfolg seiner Tätigkeit war, daß man, soweit die Mittel reichten, allenthalben den Ruinen zu Leibe ging und ihren Reiz durch korrekte Restaurierungen vernichtete. Mochte er hundertmal vor sklavischer Nachahmung der alten Stile warnen — er wurde die



289. Johann Niklas Byström. Juno und Herkules. Stockholm, Nationalmuseum



290. Alfred George Stevens
Kaminfigur



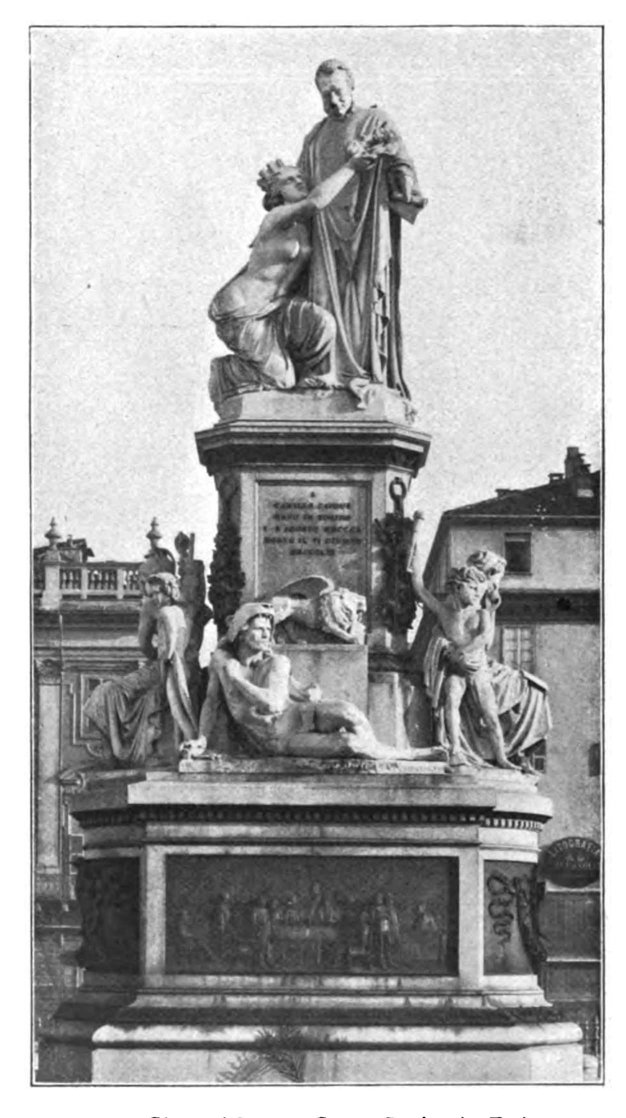
291. Matthias Kessels. Szene aus der Sintflut
Brüssel, Altes Museum



292. Willem Geefs. Grabfigur des Grafen Fréderic de Merode. Brüssel, Sainte Gudule

Geister, die er gerufen, nicht mehr los und mußte es sich gefallen lassen, daß die pedantische Kopierwut, die nun einsetzte, sich auf ihn berief. Frühere Jahrhunderte hatten sich nie gescheut, bei der Fortsetzung unvollendeter älterer Bauten, deren Formensprache nicht mehr im lebendigen Gefühl des Volkes wurzelte, ruhig den Stil der neuen Zeit anzuwenden, und es hat sich stets gezeigt, daß sich die ehrlich nebeneinandergesetzten Bauformen verschiedensten Geschmacks vorzüglich vertragen. Wie viele alte Kirchen zeigen ein romanisches Chor und gotische Türme und beherbergen dazu im Innern noch einen Renaissancealtar und eine Barockkanzel! Wie reizvoll sind die Schloßbauten, deren Baugeschichte sich von den abweichenden Stilformen ihrer Teile ablesen läßt! Das neunzehnte Jahrhundert hatte zuviel gelernt, um mit solcher Unschuld vorzugehen, die zugleich tiefste künstlerische Weisheit war. Es wollte sein Wissen dokumentieren und schraubte seine Empfindungen unbarmherzig in das Prokrustesbett der alten Stile, stolz darauf, sich jedem von ihnen mit der gleichen Gewandtheit unterordnen zu können, ohne zu merken, daß es durch diese zielbewußte Erziehung zur Unselbständigkeit seine eignen schöpferischen Fähigkeiten untergrub, und daß es kein Arbeiten »im Geiste der alten Meister« ist, wenn man den Charakter der eignen Zeit verleugnet.

Als Napoleon III. bald nach der Proklamierung seiner Kaiserherrlichkeit die »Vollendung« des Louvre beschloß, war kein Zweifel, daß sich die neuen Bauglieder der Renaissancearchitektur der alten Teile anzupassen hätten, und die hierzu berufenen Architekten, Louis Tullien Visconti (1771—1853) und Hector Martin Lefuel (1810—1880), erfüllten diese Forderung. Auch der prächtigste Pariser Neubau des zweiten Kaiserreichs, die Große Oper, die aber erst unter der Republik ihre Vollendung erlebte, ward in prunkvoll gehäuften und gesteigerten Renaissanceformen aufgeführt (Abb. 298). Ihr Architekt Charles Garnier (1825—1898) bewährte sich allerdings als ein Eklektiker von genialer Begabung. Zwar der verschwenderische Reichtum an edelstem Marmor verschiedener Herkunft und Farbe, an Ornamenten und Vergoldungen, mit denen das Äußere wie das Innere des Opernhauses ausgestattet wurde, läßt



293. Giovanni Dupré. Cavour-Denkmal. Turin

uns heute kalt. Aber die herrlichen Raumverhältnisse des Zuschauersaales, des Foyers und namentlich des großen Treppenhauses (Abb. 299) sowie die imposante Fassade mit der stolzen Pilasterstellung des oberen Stockwerks und den festlichen Eckrisaliten sind von einem ungewöhnlichen Künstlergeist erdacht. Die Wirkung des Baus wird verstärkt durch die vorzügliche Wahl des Platzes, auf dem er zum monumentalen Abschluß eines breiten Straßenzuges wurde. Damit war das Prinzip, auf dem nicht zum geringsten Teil die großartige Wirkung des historischen Straßenbildes von Paris beruht, in die Neuzeit hinübergerettet. Die alte Kunst des Städtebaus, die den romanischen Völkern im Blute liegt und die namentlich durch die beiden Mediceerinnen auf dem französischen Königsthron von Italien her nach Paris eingeführt worden war, verleugnete sich auch in diesen jüngeren Architekten nicht. Überall war man auf große Linien, weite Durchblicke, fesselnde Aspekte bedacht. Überall auch betätigte man ein feines Gefühl für die einheitliche Wirkung der Straße selbst. Die Reihen der von einfachen Balkongittern in großen Linien umzogenen Wohnhäuser, die unter Baron Haußmann, dem baulustigen Seinepräfekten der Napoleonzeit, massenhaft in den neuregulierten Straßenzügen des Pariser Zentrums errichtet wurden, mögen im einzelnen langweilig erscheinen — aber sie schließen sich so organisch zusammen, daß die Straße, die sie bilden, wahrhaft als ein Ganzes erscheint, nicht als eine Summe von hundert Einzelheiten.

In Deutschland ging die Entwicklung den gleichen Gang. Auf den Klassizismus folgte zunächst die Gotik. Schon die romantischen Dichter und Schriftsteller beschränkten sich ja in ihren Reformgedanken nicht auf die Poesie, und indem sie auch die bildenden Künste in ihr Programm zogen, gingen sie auf Bestrebungen zurück, die sich schon vor der Thronbesteigung der Antike geltend gemacht hatten. War der junge Goethe in seinem hinreißenden Aufsatz »Von deutscher Baukunst« mit glühender Begeisterung für Erwin von Steinbachs Straßburger Münster eingetreten, so nahm man jetzt diese Liebe wieder auf. Die Gotik, die den Aufklärern des achtzehnten Jahrhunderts wie den Griechenschwärmern



294. Pio Fedi. Raub der Polixena
Florenz, Loggia dei Lanzi

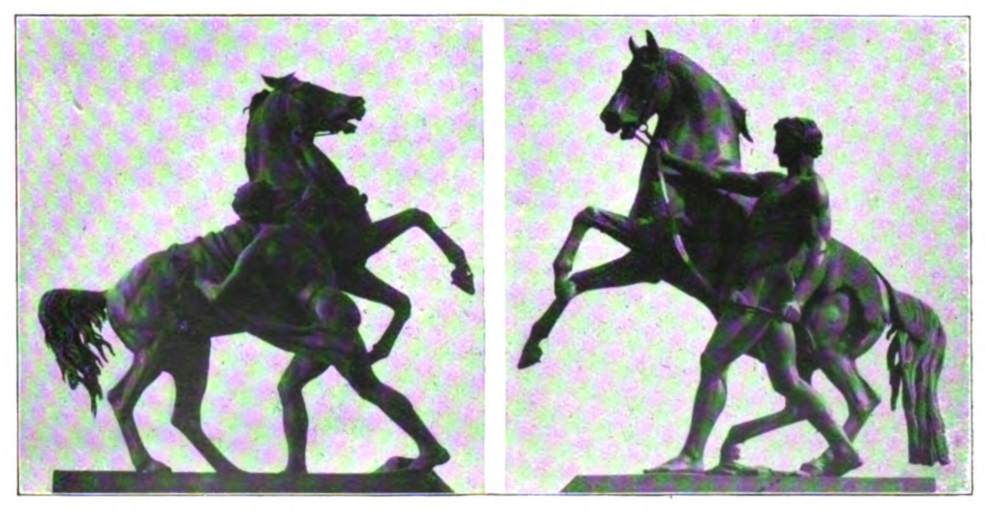
als der Inbegriff altfränkischer Formlosigkeit und Verschrobenheit erschienen, war mit einem Schlage der Stil, für den man sich erhitzte. Allenthalben versenkte man sich mit leidenschaftlichem Eifer in die Eigenart der mittelalterlichen deutschen Baukunst, deren Schönheit Tieck und Wackenroder auch in Nürnberg wieder entdeckt hatten. Die katholisierenden Neigungen der Zeit kamen diesem Interesse entgegen, und man wandte seine lebhafte Aufmerksamkeit den alten Kirchen zu, die zumal im Rheinlande so stolz gen Himmel ragten. Besonders das mächtige Fragment des Kölner Domes ward der Mittelpunkt dieser Gedanken, ihn der Vollendung entgegenzuführen, ein greifbares Ziel — es beginnt damit für Deutschland die Ära der Wiederherstellungen und Ergänzungen. Selbst ein Vorkämpfer der hellenisierenden Richtung wie Friedrich Gilly setzte sich für den volkstümlichen Stil ein und gab ein Werk über die Marienburg heraus. Von Schinkels Interesse für die Gotik war schon die Rede (s. oben S. 67), und der erste Architekt, dem nun die Fortführung des Kölner Domes anvertraut wurde, Friedrich Ahlert (1788—1833), gehörte zu Schinkels Schülern. Ebenso der zweite, Ernst Friedrich Zwirner (1802—1861), der in der Apollinariskirche bei Remagen (Abb. 300) sein Hauptwerk hinterlassen hat. Freilich, ganz ließen sich die Spuren der Schule, der die beiden entstammten, nicht verwischen. Soweit es anging, suchten sie doch die krause Formenfülle und reiche Zierkunst der alten Gotik zu mildern und die malerische Willkür der mittelalterlichen Meister durch »edlere Formen« zu ersetzen. Der Vertreter dieser gemäßigten Gotik in Süddeutschland war der Württemberger Karl Alexander von Heideloff (1788—1865), der auch als Kunsthistoriker in mehreren Schriften, über Nürnbergs Baudenkmäler, über die Ornamentik des Mittelalters, für das neue Ideal eintrat. Eine Schwenkung von der Gotik zum Rundbogenstil vollzog dann, ähnlich wie Heinrich Hübsch in Karlsruhe (1795—1863), der Rheinländer Friedrich von Gärtner (s. oben S. 42), der Architekt der Münchner Ludwigstraße, die er samt ihren monumentalen Abschlußpunkten, der Feldherrnhalle und dem Siegestor, fast ganz allein ausbaute. Der Plan, der König Ludwig I. bei der Anlage vorschwebte, eben die Schöpfung eines wirkungsvollen Straßenzuges in dem oben erörterten Sinne, gelang jedoch nur zur Hälfte, weil die Raumabmessungen nicht überall glücklich waren und Gärtners Fassaden gar zu eintönig ausfielen. Am besten gelang ihm bei diesen Arbeiten das Treppenhaus der Bibliothek — aus einer Anlehnung an Renaissancevorbilder erwachsen, ebenso wie Gärtners Eremitage in Regensburg. Auch die gründlichen Restaurierungen der Dome zu Speyer, zu Bamberg, zu Regensburg wurden von dem romantischen Bayernkönig Gärtner anvertraut. Der inzwischen ins Stocken geratene Kölner Dombau aber ward von dem romantischen König in Norddeutschland, von Friedrich Wilhelm IV., bald nach seinem Regierungsantritt neu gefördert.



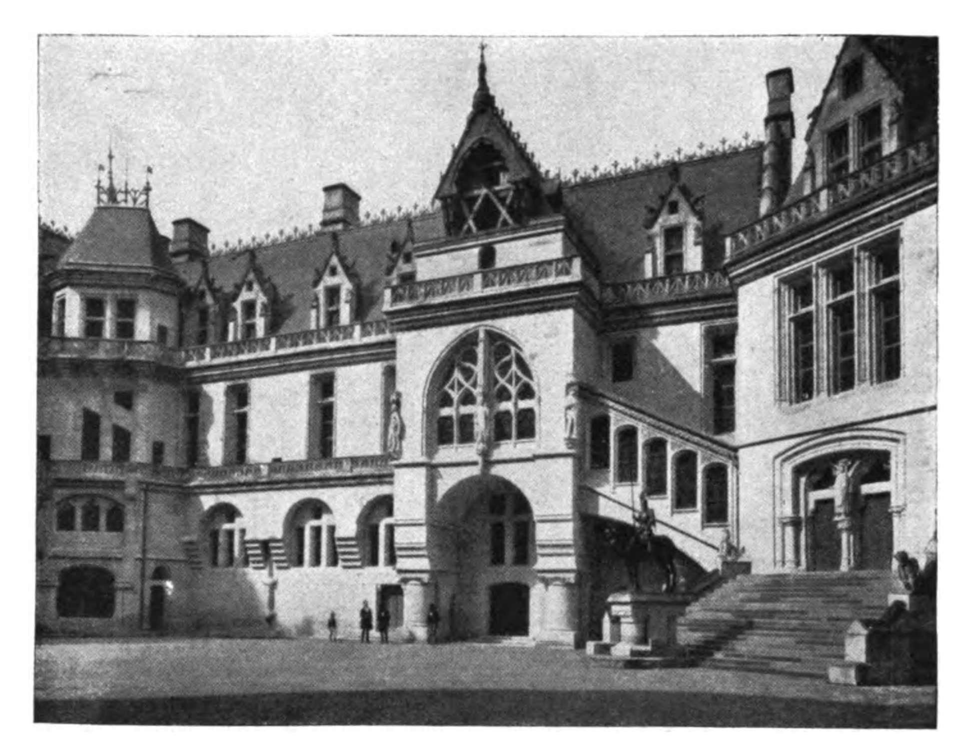
295. Vincenzo Vela. Napoleon auf St. Helena. Versailles

Dennoch währte es noch nahezu vier Jahrzehnte, bis endlich im Jahre 1880 der dritte Dombaumeister, Karl Ed. Rich. Voigtel (1829 bis 1902), die himmelanragenden Türme mit der Kreuzblume schmücken konnte. Ein großes Werk war damit vollbracht, und doch — die erhoffte Wirkung ist ausgeblieben. Der gewaltige Dom, der sich jetzt am Ufer des Rheins erhebt, zwingt wohl zum Staunen, aber von seiner sauberen Nettigkeit, die etwas von einem in riesenhaften Maßstab übertragenen Modell hat, geht, zumal nachdem man ihn »freigelegt« hat — auch dies eine verbreitete Sünde des neunzehnten Jahrhunderts! —, unverkennbar ein Hauch der Kühle aus. Man kann sich wohl mit Fleiß und Anstrengung die einzelnen Bauformen und Ornamente der alten Meister aneignen, doch was man nie wird lernen können, ist: auch ihren Geist in solche Werke zu bannen, die aus dem Wissen und nicht aus künstlerischem Schöpferdrang hervorgegangen sind.

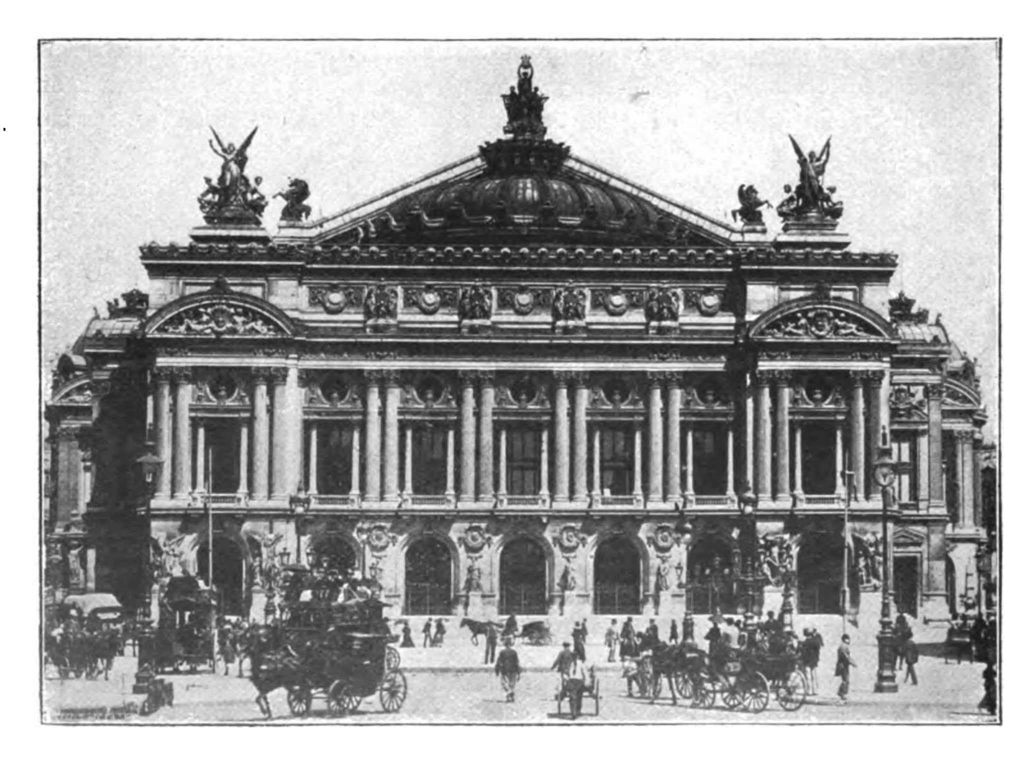
Auch auf die Privatarchitektur hat die Gotik eingewirkt. Hier war es besonders die englische Spielart des mittelalterlichen Stils, eine spätgotische, teilweise schon den Verfall



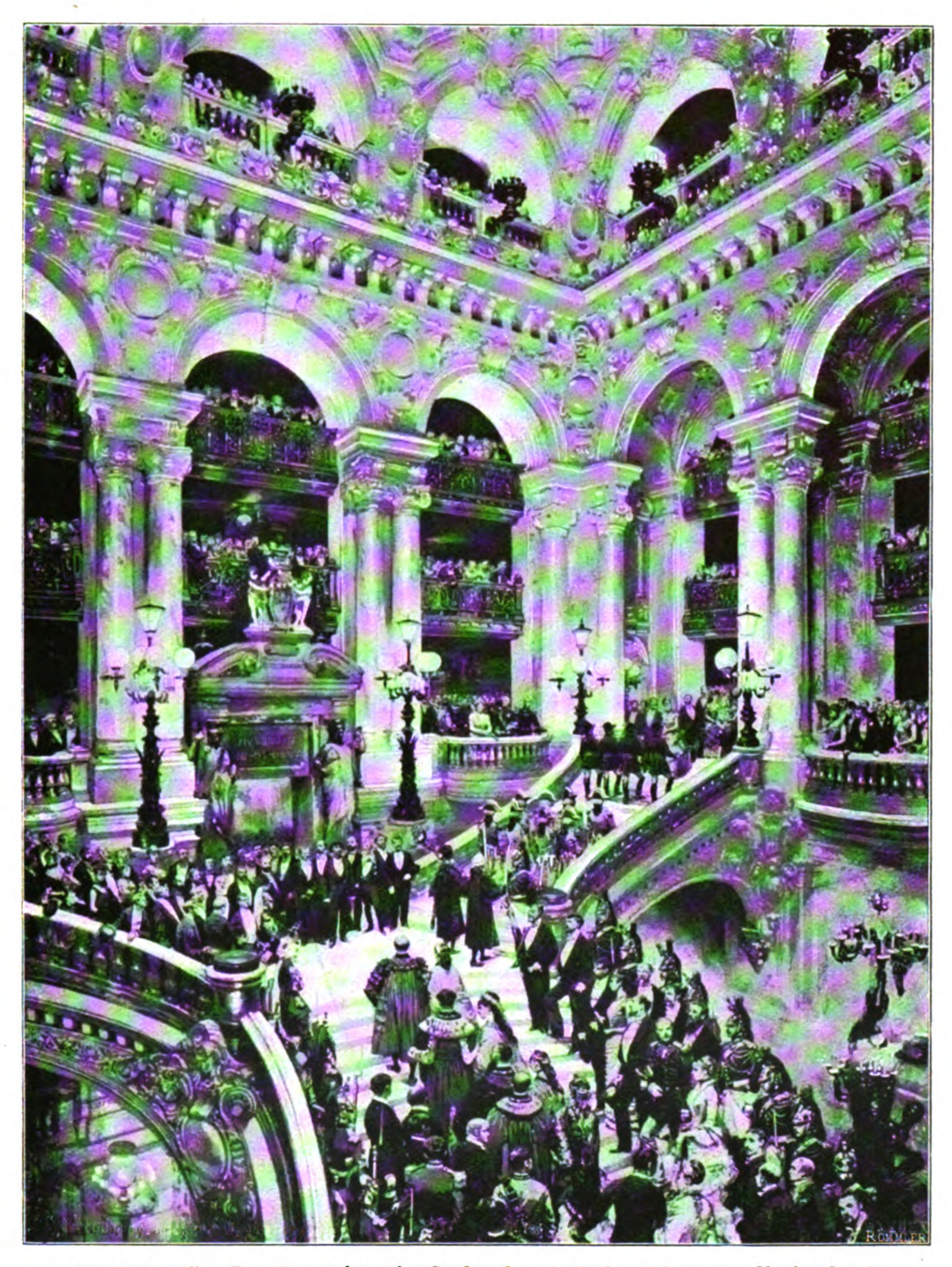
296. Baron Peter Carlowitsch von Clodt. Rossebändiger. Petersburg, Anitschkowbrücke



297. Eugène Emanuel Viollet-le-Duc. Hof im Schlosse Pierrefonds

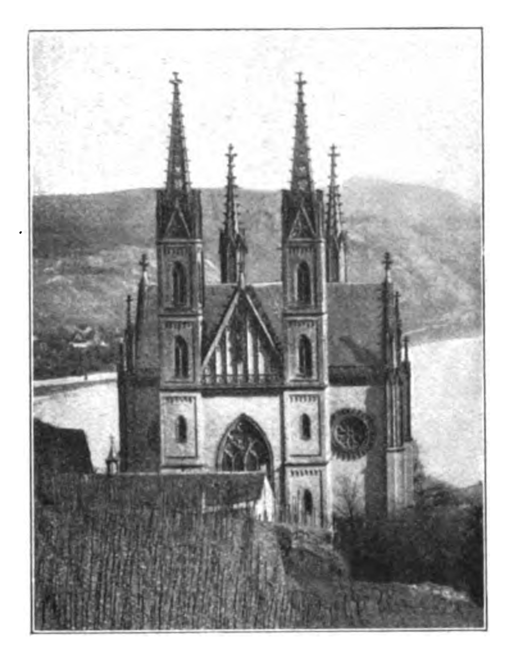


298. Charles Garnier. Die Große Oper in Paris



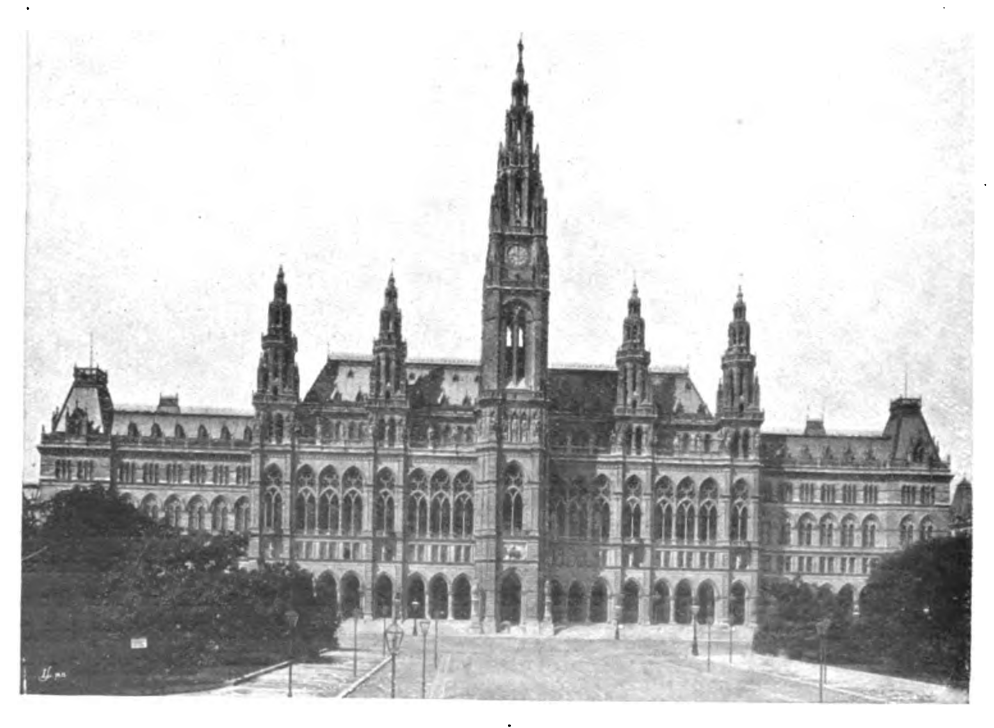
299. E. Detaille. Das Treppenhaus der Großen Oper in Paris. Erbaut von Charles Garnier

der konstruktiven Grundlagen offenbarende, wesentlich dekorative und malerische Architektur, die man gern aufsuchte. So entstanden die zahlreichen Schlösser, Sommersitze, Gutshäuser in der Art der englischen Cottage-Gotik; Schinkel selbst mußte für den Prinzen Wilhelm von Preußen, den späteren deutschen Kaiser, Schloß Babelsberg bei Potsdam in diesem Geschmack errichten. Auch in Wien verstand man, die Gotik für neue Zwecke zu verwerten. Friedrich von Schmidt (1825—1891), der als Steinmetz am Kölner Dom begonnen hatte, übertrug an der Donau mit außerordentlichem Erfolg die Gotik auf



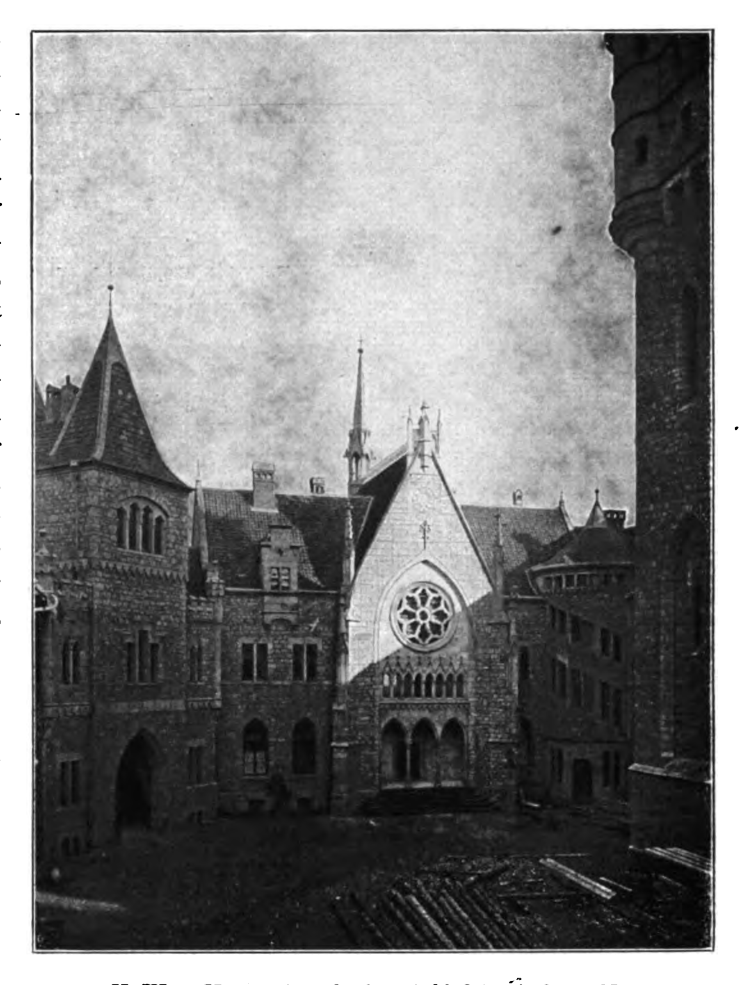
300. Ernst Friedrich Zwirner
Apollinariskirche bei Remagen

den Profanbau. Sein Wiener Rathaus (Abb. 301) bewies, wie trefflich sich der altertümliche Stil für ein großes Verwaltungshaus monumentalen Gepräges benutzen ließ, wie weltlich und festlich die Formen der Spätgotik zumal wirken konnten. Schmidts Schüler, wie Georg Hauberrisser (1841—1922), der Erbauer des Münchner Rathauses, oder Emmerich Steindl (1839 bis 1902), der im freien Anschluß an das Londoner Unterhaus das ungarische Parlamentsgebäude in Budapest schuf, bildeten sich einen weiten Wirkungskreis. Nirgends aber hat die Gotik solchen Einfluß gewonnen wie in Hannover, das in enger Verbindung mit England stand. Zu den Anregungen von außen gesellten sich hier die der volkstümlichen Überlieferung; denn in Niedersachsen hatten sich besonders viele Reste gotischer Profanbauten in Backstein erhalten. Hannover bot darum für das Gedeihen dieser Richtung einen doppelt günstigen Boden. Schon die Schule Friedrich von Gärtners hatte das erkannt und hier eine eifrige Tätigkeit entfaltet. August Heinrich Andreä (1804—1846) und andere begabte Architekten begründeten dann die neue hannoversche Gotik. Aber ihre höchste Blüte



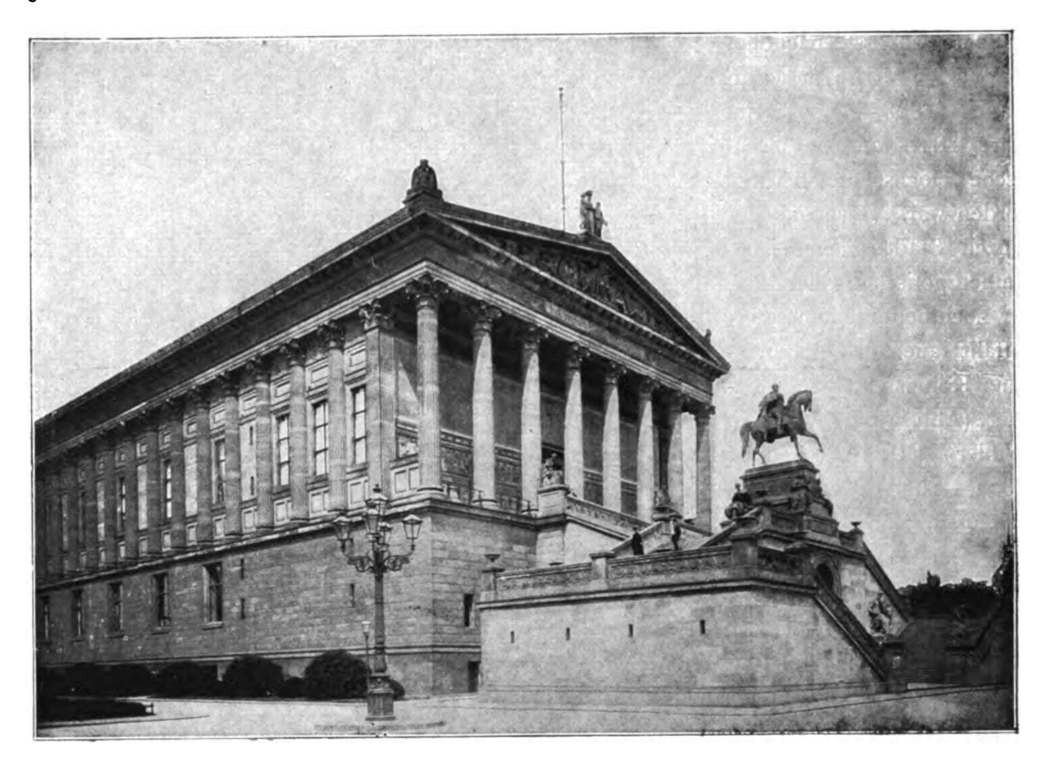
301. Friedrich von Schmidt. Das Rathaus in Wien

erreichte sie erst, nachdem Konrad Wilhelm von Hase (1818—1907) im Jahre 1849 an die Technische Hochschule berufen worden war. Hase gab der ganzen Stadt einen eigentümlich gotischen Charakter, der noch heute jedem sofort auffällt; auch das hannoversche Königsschloß Marienburg (Abb. 302), das sein Schüler Edwin Oppler (1831—1880) vollendete, hielt er in seinem Lieblingsstil. Zugleich aber wurde unter Hase in Hannover ernsthaft auf ein deutsches Bürgerhaus hingearbeitet, die konstruktive Logik der mittelalterlichen Bauart wurde übernommen, doch nicht ängstlich, sondern ziemlich frei verwertet und den modernen Lebensbedürfnissen, so gut es gehen wollte, angepaßt. An Stelle der Putzverkleidung trat der biedere Backstein selbst, an Stelle der Linien des Bewurfs, durch die unter Vorspiegelung falscher Tatsachen der Eindruck einer Hausteinfassade erweckt werden sollte, traten offenherzig die Ziegelfurchen. Wichtig war, daß, hauptsächlich unter dem Einfluß Opplers, das Innere der Gebäude mit der Außenseite in Einklang gebracht wurde, daß man versuchte, Räume zu schaffen, die Bequemlichkeit und Intimität verbanden.



302. K. W. v. Hase und E. Oppler. Schloß Marienburg, Hannover

Inzwischen hatten andere Stilarten den klassischen und gotischen Bauformen die Herrschaft streitig gemacht. In Berlin war die antikisierende Strenge Schinkels längst einen Bund mit lebhafteren Motiven eingegangen. Auch die überzeugten Schinkel-Schüler konnten dem Drängen der Zeit nach anspruchsvolleren Architekturen nicht Widerstand leisten. So Wilhelm Stier (1799—1856), der hauptsächlich als Lehrer großen Einfluß ausübte, ferner Johann Heinrich Strack (1805—1880), der Erbauer der Nationalgalerie (Abb. 303) und der allzu plump geratenen Siegessäule, und Friedrich August Stüler (1800—1865), der vor Strack an den Entwürfen zur Nationalgalerie beteiligt war, das wenig gefällige Neue Museum mit dem pompösen Treppenhaus an Schinkels Altes Museum anbaute, aber in der schönen Kuppel der Schloßkapelle über dem Eosanderschen Portal ein Meisterstück der historischen Baukunst schuf, das sich dem Schlüterbau durchaus organisch anpaßt. Auch Friedrich Hitzig (1811—1881) fand den Übergang vom Klassizismus zur Renaissance. Seine Börse wurde



303. Johann Heinrich Strack. Nationalgalerie, Berlin

schon genannt (S. 66f.), das Reichsbankgebäude und die Technische Hochschule zu Charlottenburg schlossen sich ihr ebenbürtig an. Eine eigentümliche Modifizierung fand der klassische Stil ferner in Wien. Dort wirkte Theophil Hansen (1813—1891), ein geborener Däne, der mit Bewußtsein auf eine Fortbildung des akademischen Schemas hinarbeitete. »Hellenische Renaissance« nannte Hansen seine Art, in der er das österreichische Reichsratshaus baute, während er in Athen, wo ihm mehrere wichtige Bauten anvertraut wurden, die altgriechischen Formen mit überraschend glücklicher Wirkung zur Anwendung brachte (Abb. 304). In München legte König Ludwig I. auch für die Renaissance Interesse an den Tag und ließ von Klenze den »Königsbau« der Residenz in engem Anschluß an



304. Theophil Hansen. Akademie der Wissenschaften in Athen



305. Die Maximilianstraße in München

den Palazzo Pitti errichten — ein Unternehmen, das nicht gelingen konnte, weil Klenzes akademische Korrektheit nicht entfernt ausreichte, die trotzig-herbe Wucht des gewaltigen Florentiner Bauwerks zu erneuern. Dieser Mangel an Kraft und Frische war es, der die meisten Versuche mit der Renaissance, wie sie etwa von Hermann Nicolai in Dresden (1811—1881) oder von Christian Leins in Stuttgart (1814—1892) unternommen wurden, vorläufig zu keinem glorreichen Resultat kommen ließ. Ein allgemeines Tasten begann, und König Maximilian II. von Bayern, der historisch veranlagte Sohn des Romantikers, der diesem Zustand abhelfen wollte, erließ 1851 sein berühmtes Preisausschreiben, das nichts Geringeres anstrebte als einen aus den gegebenen historischen Grundlagen geschaffenen »neuen Stil«! Das Resultat der Konkurrenz aber war eine kleinliche, unter Vergeudung vieler Kräfte hergestellte, unorganische Verbindung der bekannten Elemente, ein Salat aus klassischen und romantischen Motiven. Die Bauten, die heute noch in der Münchner Maximilianstraße von jenem kindlichen Streben Zeugnis ablegen, hatten nur den einen Erfolg, daß sie die allgemeine Verwirrung steigerten (Abb. 305).

In diesem Wirrwarr trat ein Mann auf, der mit starker Hand der Zerfahrenheit ein Ende machen wollte: Gottfried Semper (1803—1879, Abb. 306). Mit der Begeisterung einer reinen Seele zog er als Praktiker und Theoretiker gegen die »Impotenz der halb bankerotten Architektur« aus, wie St. Georg gegen den Drachen. Mit lapidaren Sätzen hat er in seinem berühmten Buche über den »Stil in den technischen und tektonischen Künsten« (1860—1863) seine Anschauungen formuliert. Die Mittelmäßigkeit und die Nachahmungssucht, das sind unsere Feinde: »Unsere Hauptstädte blühen als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte empor,« ruft Semper, »so daß wir in angenehmer Täuschung am Ende selbst vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören.« Er grollt darüber, daß gerade unser Wissen uns nur fortführe vom Wichtigsten: von den »Bedürfnissen der Zeit«. »Sie sollen wir vom Gesichtspunkte des Schönen auffassen und ordnen und nicht bloß Schönheit da sehen, wo der Nebel der Ferne und der Vergangenheit unser Auge halb verdunkelt. Nur einen Herrn kennt die Kunst — das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie den Launen des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht.« Mit solchen Worten traf Semper den Nagel auf



306. William Unger. Porträt Gottfried Sempers
Radierung

den Kopf. Er stellte damit ein Programm auf, dessen Bedeutung freilich erst am Ende des Jahrhunderts ganz klar erkannt werden sollte. Denn er selbst konnte doch nur den Plan zeichnen; ihn auszubauen, mußte er andern überlassen. Er war und blieb ein Sohn des kunstgeschichtlich geschulten Zeitalters und seinem modernen Empfinden zum Trotz ein entschiedener Vertreter der Renaissance. Aber Semper drang tiefer in das Wesen ihrer Formenwelt als alle seine Vorgänger und Mitstrebenden. Unermüdlich war er an der Arbeit, sein Auge zu bilden, durch Anschauung den wahren Kern des alten Stils zu erfassen. In Paris lernte er unter Franz Gau (1790 bis 1853) und im Verkehr mit Jakob Ignaz Hittorff (1792—1867) und K. L. Zanth (1796—1857), drei deutschen Künstlern, die sich dort eine Stellung errungen hatten, die Kraft und Fülle der französischen Baukunst kennen. Ausgedehnte Studienreisen führten ihn durch Italien, durch Sizilien, durch Griechenland. Reicher an architektonischen Gedanken als die andern kehrte er nach Deutschland zurück und kündete im Prophetenstil die Schönheit der Renaissance-Architektur. Zunächst in Dresden, wo ihm die Empfehlung Schinkels eine Professur an der Kunstakademie verschafft hatte. Dann in Paris, in Belgien, in England, in Zürich, zuletzt in Wien. Als es galt, für die Dresdner Galerie ein Gebäude zu schaffen, gab er den feststehenden antiken Museumstypus auf und errichtete einen Cinquecentopalast (Abb. 307). Der festliche Bau des Dresdner Hoftheaters, der großartige Plan eines Forums auf dem Platze vor der Augustusbrücke sind aus demselben Geist geboren. Doch Sempers historische Bildung war zu weitherzig, um ihren Lieblingsstil auf alles zu übertragen. Er meinte, daß es gewisse, im allgemeinen Bewußtsein eingewurzelte Vorstellungen und kunstgeschichtliche Erinnerungen gebe, die nicht zu umgehen seien. So ward auch er ein Eklektiker, wie sein gotischer Brunnen auf dem Dresdner Postplatz, seine Arbeiten für die Museen und den Umbau der Hofburg in Wien, seine Bauten in Zürich und anderen Schweizer Städten, schließlich auch sein unausgeführter Entwurf eines Richard Wagner-Theaters für München beweisen, dessen Modell heute im bayerischen Nationalmuseum aufbewahrt wird. Aber er war der bedeutendste Eklektiker jener unselbständigen Zeit; nicht Armut an eigenen Ideen, sondern eine innere Verwandtschaft trieb ihn zu den alten Meistern.

Unter Sempers Einfluß stiegen nun allenthalben italienische Renaissancebauten, hie und da mit französischen Anklängen, aus der deutschen Erde. In Wien wurden Heinrich von Ferstel (1828—1883), der in seiner Votivkirche noch als Gotiker auftrat, dann aber, namentlich in dem kolossalen Universitätsgebäude, abschwenkte, Karl von Hasenauer (1833 bis 1894), der vielfach als Mitarbeiter Sempers tätig war, weiter Eduard van der Nüll (1812 bis 1868) und August von Siccardsburg (1813—1868), die Erbauer des Opernhauses



307. Gottfried Semper. Die Gemäldegalerie in Dresden

(Abb. 308), Vertreter dieses Stils, der zusehen mußte, wie er sich mit Hansens Klassizismus und Schmidts Gotik vertrug. In Dresden wirkten Karl Weißbach und Ernst Giese (1832 bis 1903), in Süddeutschland Gottfried Neureuther (1811—1886), der Erbauer der Technischen Hochschule und der Kunstakademie in München, in Stuttgart und Nürnberg Adolf Gnauth (1804—1884) im gleichen Sinne. Ein interessantes Bauwerk im Geschmack der französischen Renaissance wurde das Residenzschloß in Mecklenburg-Schwerin (Abb. 309) von Georg Adolf Demmler (1804—1886).

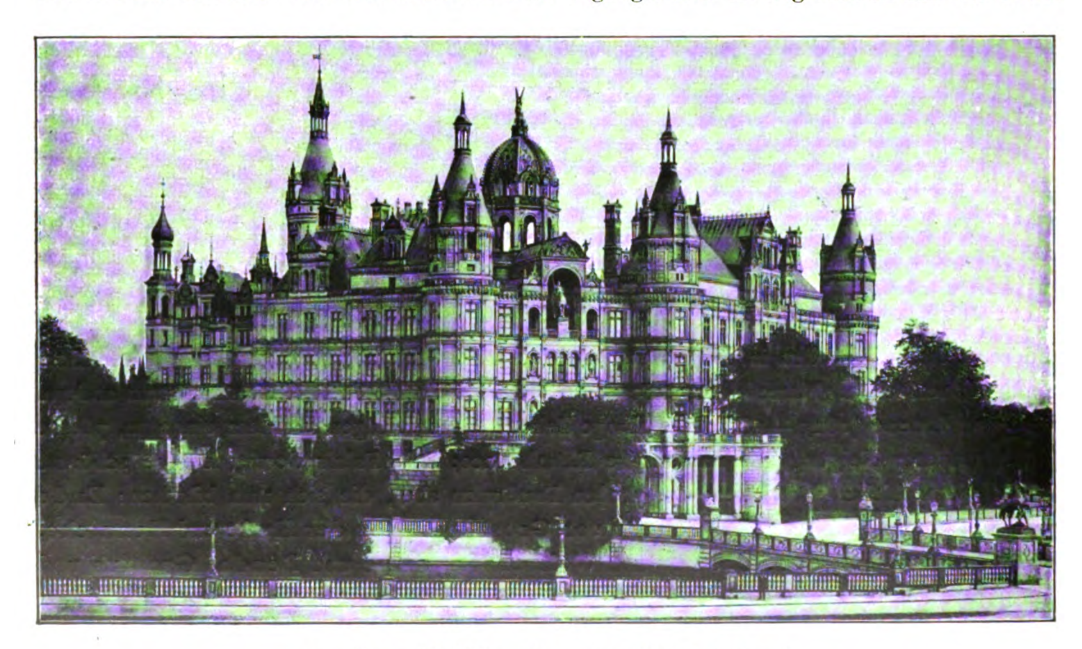
Nun waren die Schleusen einmal geöffnet und die historischen Stile brachen von allen Seiten ungehemmt über Deutschland herein. Es war oft der bloße Zufall, der entschied, in welcher Bauart dieses oder jenes Haus errichtet wurde. Beim italienischen Palazzo blieb man nicht stehen. Das Barock meldete sich zum Worte und mit besonderem Nachdruck empfahl sich alsbald, emporgehoben von der nationalen Bewegung der sechziger und siebziger Jahre, die deutsche Renaissance zur geneigten Berücksichtigung. Sie erschien in Wien, erschien in München, gestützt durch Lorenz Gedon (1844—1883), der das Haus des Grafen Schack mit dem malerischen Schmuck seiner Erker, Türmchen und Spitzen erbaute (Abb. 310), in Berlin, wo besonders Hans Griesebach (1848—1906) ihr Vertreter wurde, in Köln, wo Julius Raschdorff (1823—1915), der spätere Erbauer des mißglückten Berliner Domes, in seiner ersten Zeit tätig war. Natürlich mußte sich die deutsche Renaissance mit den andern historischen Stilen in die Gunst des Publikums, der staatlichen und städtischen Baukommissionen teilen. Namentlich in Berlin taumelte man von einem Geschmack zum andern. Richard Lucae (1829—1877), der lange Zeit einen hervorragenden Platz einnahm, pflegte mit besonderer Neigung die italienische Renaissance; sein Palais Borsig ist die schönste Frucht dieser Liebe. Die Leiter der großen Baufirmen aber, die sich nun bildeten: Ende und Böckmann (Abb. 311), Kayser und von Groszheim, von der Hude und Hennicke, Kyllmann und Heyden, Cremer und Wolffenstein, Ebe und Benda, Gropius und Schmieden u. a. m. machten sich mit Geschick die Ergebnisse ihrer kunstgeschichtlichen Studien zunutze und wählten je nach Gefallen bald Gotik, bald spätschinkelsche Formen, bald französische, italienische, deutsche Renaissance oder versuchten sich in allerlei Kom-



308. Eduard van der Nüll und August v. Siccardsburg. Das Opernhaus in Wien

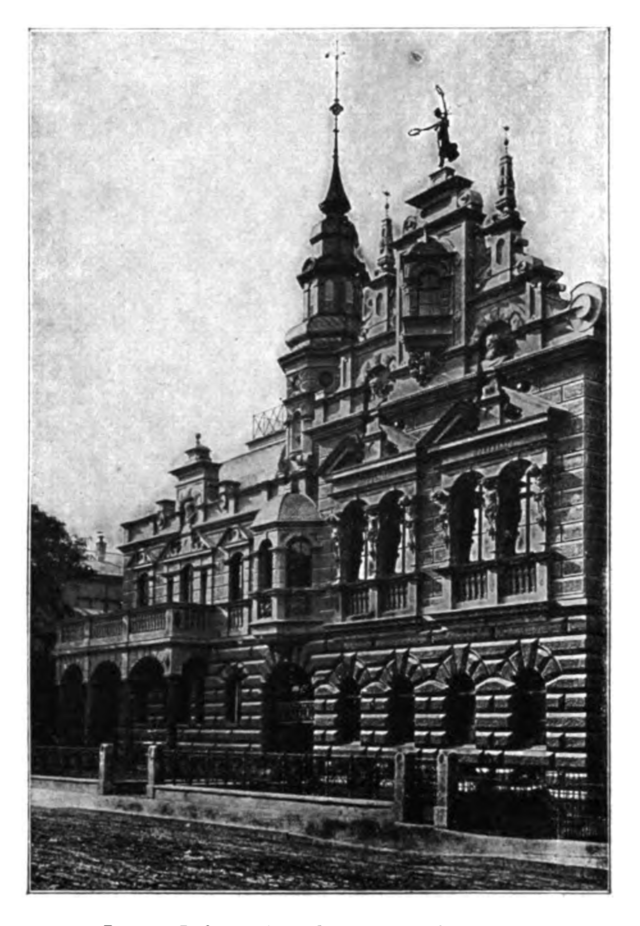
binationen und Permutationen und besonderen Zieraten, unter denen Terrakotten und Mosaiken als polychromer Zierat der Fassaden eine vielfach angefeindete Rolle spielten. Im allgemeinen hat Berlin in jenen Jahrzehnten trotz allen Anstrengungen nichts Hervorragendes geleistet. Es fehlte hier das künstlerische Fluidum, das in Wien die Erzeugnisse der verschiedenartigen Stile doch einander näherte und dem Charakter der alten Stadt einordnete.

Bezeichnend für die kunsthistorische Architektur von der Mitte des Jahrhunderts, die sich noch bis heute lebenskräftig erhalten hat, sind neben der profanen Baukunst die Schicksale des Kirchenbaus. Der Katholizismus zwar begnügte sich im allgemeinen mit der Gotik.



309. Georg Adolf Demmler. Das Schloß in Schwerin

Weniger einfach aber lagen die Verhältnisse für die evangelische Kirche. Die katholisierende Richtung der romantischen Zeit, die so viele Protestanten zum Übertritt veranlaßte, machte sich zunächst auch hier geltend: man trug keine Scheu, den gotischen Stil auch für das protestantische Gotteshaus zu benutzen, ja, man ging sogar noch weiter zurück und experimentierte mit der Form der ältesten christlichen Kirche überhaupt, der Basilika. Friedrich Wilhelm IV. ließ von Stüler und Ludwig Persius (1804—1845) wiederholt solche Versuche anstellen und wollte auch den Dom, den Cornelius ausmalen sollte, im Basilikenstil errichten. Und im Jahre 1856 setzten die Kirchenregierungen mit einigen Fachleuten in Eisenach ein »Regulativ« fest, nach dem allerlei behutsam auftretende moderne Vorschläge, die im Anschluß an Vorbilder des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts den Charakter eines feierlichen Versammlungsraums der Gemeinde empfahlen, verworfen und der gotische, der romanische, der altchristliche Stil allein zum Bau protestantischer Gotteshäuser empfohlen wurden. So wurde hier, ganz im Sinne der Zeit, die Kopie und die Stilmischung geradezu sanktioniert, und die Kirchenbaumeister folgten getreulich diesen Vorschriften der autoritativen Stelle; Johannes Otzen (1839—1910), der sich vielfach an Hases Backsteinbauten anschloß, mit besonderer Vorliebe aber den Formenschatz der französischen Gotik ausnutzte, ist aus ihrer Zahl am meisten bekannt geworden (Abb. 312).



310. Lorenz Gedon. Haus des Grafen Schack. München

Auch in England begann die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Klassizismus. Steht man, umtost vom wildesten Wagenlärm, auf der schmalen Trottoirinsel im Mittelpunkte der Londoner City, hat man zur Rechten das Mansion House mit dem griechischen Portikus, das schon der ältere George Dance (1695—1768) gebaut hat, geradeaus die Börse, gleichfalls mit Freitreppe und korinthischer Säulenhalle, von William Tite (1803 bis 1872, Abb. 313), und zur Linken die Bank von England, eine Schöpfung von John Soane (1750—1837). So pflanzte die Antike das Zeichen ihrer Herrschaft im Herzen der modernsten Stadt auf. Noch reiner aber erschien der griechische Baustil in der großartigen Anlage des Britischen Museums von Robert Smirke (1780—1867), einem Schüler Soanes. Indessen das Interesse für die Gotik, die in England auf eine so reiche Blüte zurücksah, war niemals ganz erloschen. Die Romantik trug dann das Ihre dazu bei, den mittelalterlichen Baustil wieder hoch zu Ehren zu bringen, und wie Viollet-le-Duc in Frankreich, so ward in



311. Hermann Ende und Wilhelm Böckmann. Museum für Völkerkunde in Berlin

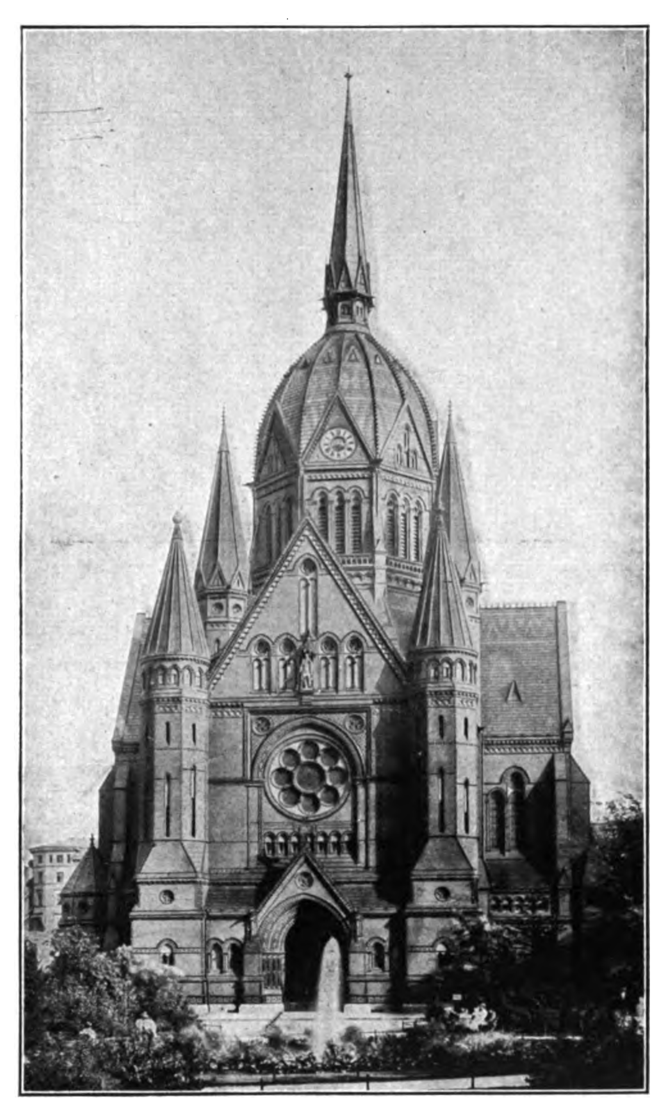
England A. W. N. Pugin (1812—1852) ein unermüdlicher Prophet der neuen Gotik, der als praktischer Architekt, als Lehrer, als Schriftsteller und als Restaurator eine reiche Tätigkeit entfaltete. Das großartigste Werk, das der gotische Stil in London hervorbrachte, war das gewaltige Parlamentsgebäude (Abb. 314) von Charles Barry (1795—1860), der zwar mit den alten Bauformen ziemlich willkürlich umsprang, aber mit dem breit entwickelten Prachtbau, der einen idealen Platz an der Themse erhalten hat, eine mächtige Wirkung hervorrief. Ein dritter Vertreter der Gotik war Guilbert Scott (1810—1877), der als fanatischer Restaurator alle Kirchen und Dome Englands stilgerecht »reinigte«, zahlreiche Neubauten errichtete, die lediglich Nachahmungen alter Meister sind, und schließlich sich selbst und dem Prinzgemahl von England in dem geschmacklosen Albert Memorial im Hydepark ein wenig ruhmvolles Denkmal setzte. Scott hat sich auch in Deutschland durch seine Beteiligung an der ersten Konkurrenz um das Reichstagsgebäude bekannt gemacht, bei der er sich den zweiten Preis eroberte. Bald beginnt dann in England wie überall die souveräne Vermischung alter Stile. Gemilderter Klassizismus und Renaissance mußten die neuen Regierungsgebäude in den Straßen Londons schmücken helfen; wie in Frankreich und Deutschland schwankt man dabei skrupellos hin und her. Nur die Kirchen behielten den geweihten gotischen Stil bei. Und allenthalben schwelgte man in einem überreichen Spiel mit entlehnten Zierformen und Ornamenten, gegen das in England allerdings früher als auf dem Kontinent die moderne Gegenströmung einsetzte, um gegenüber den historischen Stilen dem Empfinden der Zeit Geltung zu verschaffen.

So weit wir über die bewohnte Erde blicken, überall bietet sich das gleiche Bild. Selbst in Nordamerika ward zu Beginn des Jahrhunderts das Kapitol von Washington (Abb. 315) von Thornton im klassischen Stil erbaut und seitdem vielfach nachgeahmt. Und wie im englischen Mutterlande, ward in Amerika und in den britischen Kolonien aller Weltteile, so-

weit sie sich überhaupt an größere Architekturen wagten, das Schema aufgestellt: für Profanbauten Klassizismus und Renaissance, für Kirchen Gotik.

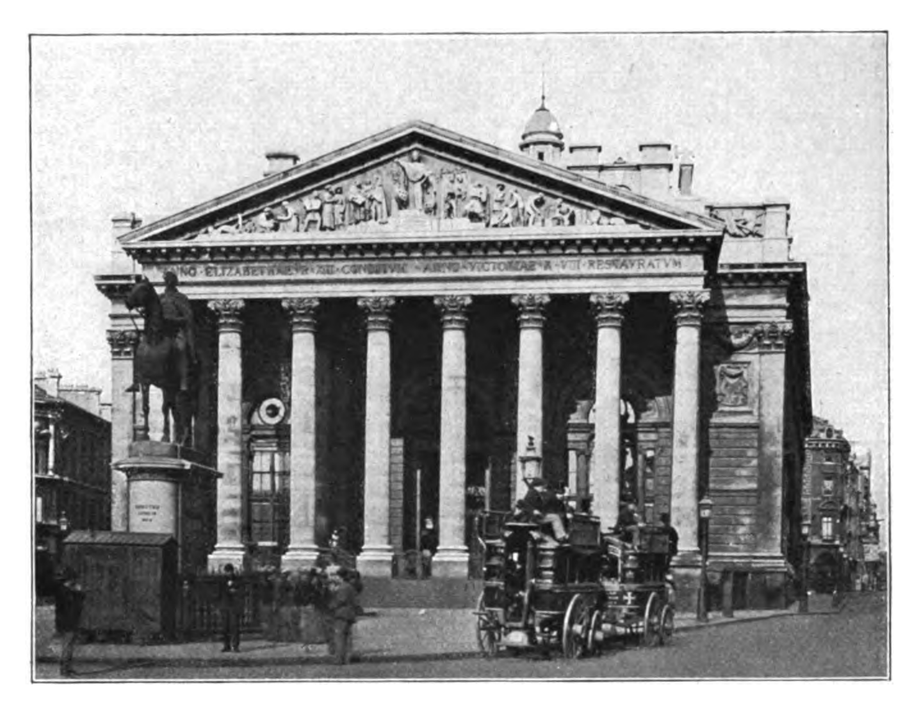
* * *

Auch im Kunstgewerbe herrschte um die Mitte des Jahrhunderts Ratlosigkeit und Verwirrung. Die klassische Epoche hatte die Künstler hochmütig gemacht und die Verbindung von Kunst und Handwerk vielfach zerrissen. In Frankreich gab es wohl noch etwas wie eine Tradition des Kunsthandwerks. Die Sprache des Louis XIV.-, Louis XV.- und Louis XVI.-Geschmacks hatte man auch während der Revolutionszeit und des Kaiserreichs nie ganz verlernt, und als in der Restauration das Königtum wieder einzog, kehrten mit ihm auch die Schmuckformen des ancien régime zurück. Aber der frühere Glanz war doch verschwunden, und den Handwerkern ging die alte Fertigkeit mehr und mehr verloren. Hinzu kam, daß auch in Frankreich die kunsthistorische Zeit nach allen möglichen Stilen der Vergangenheit lüstern machte, so daß in der allgemeinen Kopierwut von den vernünftigen Grundlagen des alten Kunstgewerbes bald wenig mehr zu finden war. Um die Mitte des Jahrhunderts wird man sich dieser Zustände bewußt, und es setzt nun eine Reform ein, die zunächst auch noch mit den historischen Stilen wirtschaftete und das kunstgeschichtliche Banner mit der Inschrift »Ahmet nach!« aufpflanzte, die aber zuerst wieder auf das Schädliche und Sinnlose der Trennung des Handwerks von der Kunst hinwies und versuchte, die fremd gewordenen Geschwister zu versöhnen.



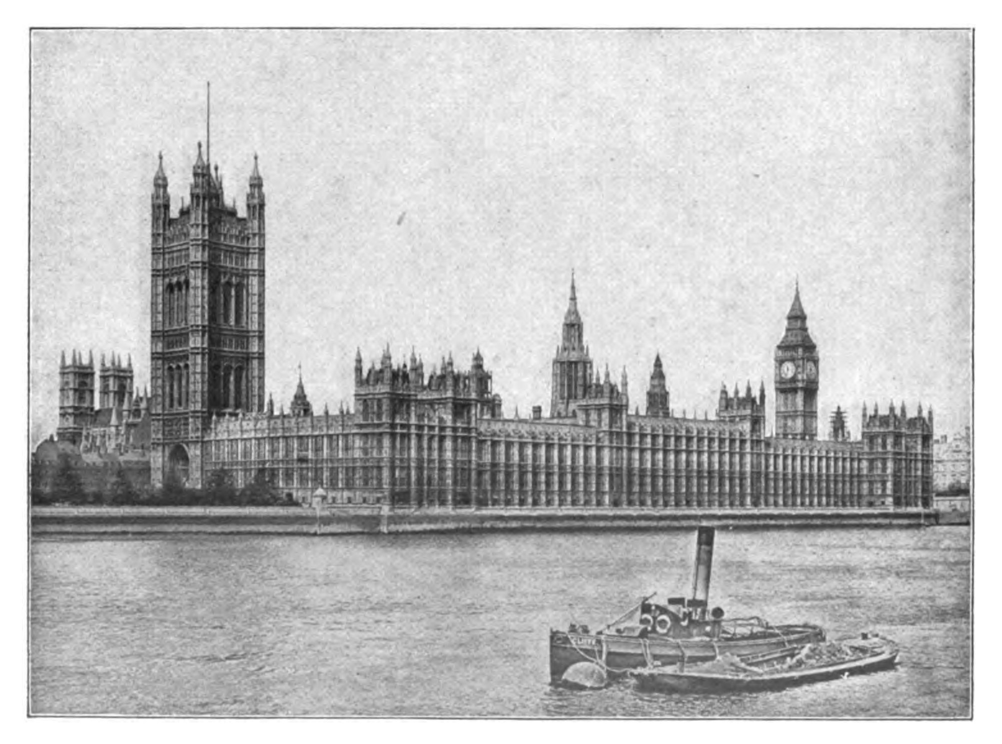
312. Johannes Otzen. Die Kreuzkirche in Berlin

Den Anlaß gab die erste Weltausstellung, die 1851 in London stattfand. Sie war als eine »Internationale Industrieausstellung« veranstaltet worden, und die »schönen Künste« wollten nicht zu diesem Niveau herabsteigen. Der französische Generalkommissar Graf de Laborde suchte vergeblich, die Maler und Bildhauer seines Landes zur Teilnahme zu bewegen. Aber auch bei den Erzeugnissen derjenigen Industrien, die für die Dekoration, den Wohnungsschmuck, die Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu sorgen hatten, schien rings in Europa



313. William Tite. Die Börse in London

alle Kunst verschwunden zu sein, die Maschine, die billiger und schlechter arbeitete, hatte das alte Handwerk verdrängt, der Respekt vor dem Material war etwas Unbekanntes

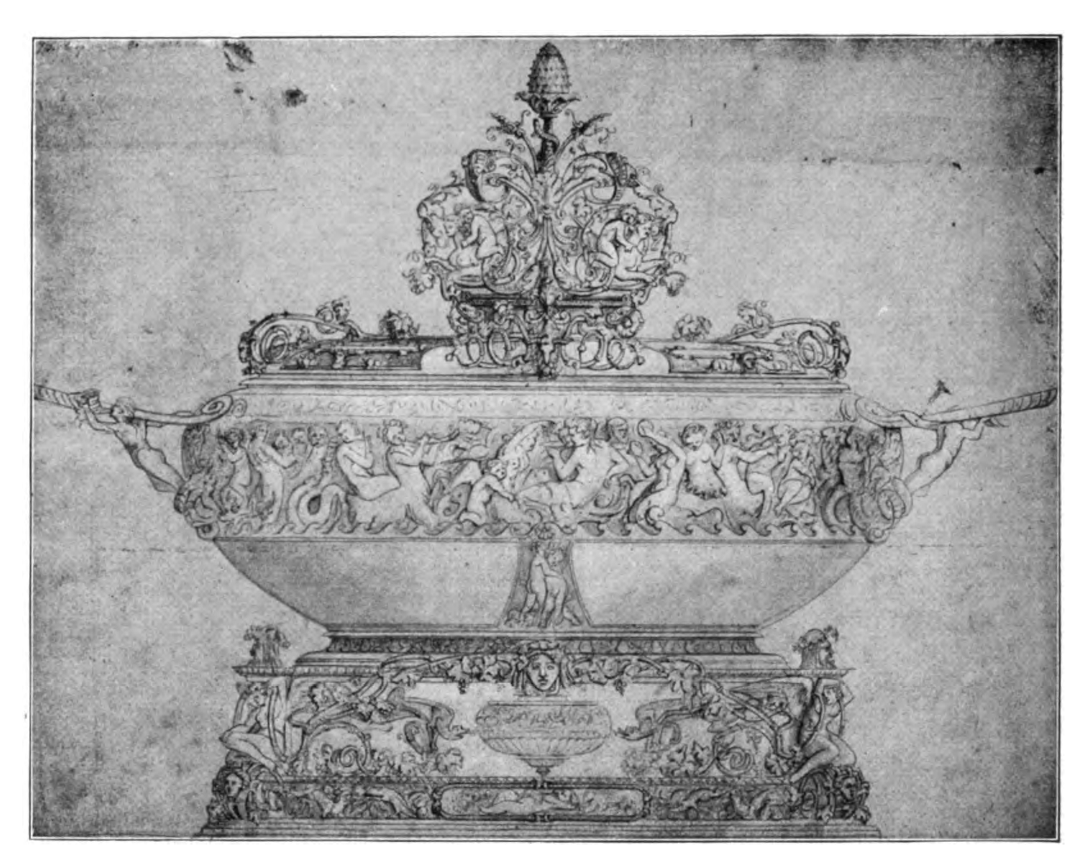


314. Charles Barry. Parlamentsgebäude in London



315. Thorton. Das Kapitol in Washington

geworden, minderwertige Surrogate machten sich breit, Unehrlichkeit und Verlogenheit herrschten auf der ganzen Linie. Höchstens in Frankreich war ein Rest des alten Könnens vorhanden. Um so kläglicher erschienen gegenüber den von dort gesandten Arbeiten und den Waren des Orients mit ihrem Reichtum an Formen und Farben die Leistungen der übrigen Nationen; mit Schrecken gewahrte man den Niedergang des Geschmacks. De Laborde schrieb seinen berühmt gewordenen, für die Geschichte des modernen Kunstgewerbes bedeutungsvollen Ausstellungsbericht, in dem er diese Zustände klarlegte, und führte die wichtigsten der darin entwickelten Gedanken später in seinem Buche »De l'Union des Arts et de l'Industrie« weiter aus, indem er gleich in diesem Titel den Stier bei den Hörnern packte. Die unmittelbare Folge der Londoner Ausstellung war, daß man sich überall zu einer durchgreifenden Reform des bestehenden Betriebes entschloß. Zunächst in England selbst, wo diese Ideen in dem Prinzgemahl einen mächtigen Förderer fanden und wo Gottfried Semper, der wegen seiner Beteiligung an den Dresdner Revolutionsstürmen Deutschland verlassen mußte, seit 1849 weilte. Die kunstgeschichtliche Zeit suchte natürlich die Gesundung durch ein gründliches Bad in der Vergangenheit zu erreichen: sie gründete Kunstgewerbegalerien. Im Auftrage des Prinzen Albert entwarf Semper den Organisationsplan für das South Kensington Museum; zugleich schüttete er in der Schrift »Wissenschaft, Industrie und Kunst« sein Herz aus (Abb. 316). England ging auch weiter führend voran. 1853 ward das »Department of Science and Art« begründet. Ausstellungen wurden veranstaltet, Unterrichtskurse geschaffen, anregende Schriften verbreitet, und in verhältnismäßig kurzer Zeit hatte sich die englische Kunstindustrie zu einer tonangebenden Stellung emporgearbeitet. Auch in Frankreich und Deutschland wurden nun Kunstgewerbeschulen und -Museen vom Staate ins Leben gerufen. 1864 eröffnete das »Österreichische Museum für Kunst und Industrie«, das der Leitung von Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817—1885) unterstellt wurde, seine Pforten. Neben Eitelberger wirkten Freiherr Armand von Dumreicher und Jakob von Falke im Dienste des neuen Gedankens, und der rastlosen Tätigkeit dieser ausgezeichneten Gelehrten hatte Wien es zu danken, daß es bald in allen kunstgewerblichen Fragen an der Spitze



316. Gottfried Semper. Punschbowle. Entwurf

Deutschlands marschierte. Die andern Städte folgten seinem Beispiel. 1865 entstand die »Gewerbehalle in Karlsruhe«, 1867 das »Gewerbemuseum in Berlin«, 1868 das »Rheinisch-westfälische Museum für Kunst und Industrie« in Köln; andere Orte schlossen sich in rascher Folge an. Es wurden Schulen, Vereine, Zeitschriften gegründet. Die Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 zeigte Deutschland allerdings noch ganz im Nachtrab. Dann erst konnten sich in Wien die ersten Resultate der angestrengten Arbeit offenbaren, und ein Jahr nachdem das Österreichische Museum in Ferstels Neubau übergesiedelt war, 1873, gab die Wiener Weltausstellung Zeugnis von dem, was man inzwischen geleistet hatte. Reichsdeutschland stand dagegen arg zurück.

Der Erfolg dieser Bestrebungen war in allen Ländern der gleiche: technisch ward ein Fortschritt erzielt, aber in den Formen gab man sich den Stilen der Vergangenheit bedingungslos hin. In den Wohnungen der Wohlhabenden sah es aus wie im Atelier des Historienmalers, der die Dinge, die auf seinen Gemälden eine Rolle zu spielen hatten, zu einer wirren Sammlung vereinigte. Wie sich in der Künstlerwerkstatt charakteristische Erzeugnisse aller Jahrhunderte zusammendrängten, orientalische Gobelins und italienische Brokate, Renaissanceschränke, -Truhen und -Stühle, mittelalterliche Rüstungen, antike Helme und ziselierte Schwerter, kleine Kästchen aus Leder oder Metall, Amulette, Halsketten, Zinnkrüge und kostbare Gläser, reichverzierte Barockmöbel und lustige Rokokospiegel — so schuf sich auch der Fürst und der Bürger aus seinen Zimmern je nach seinen wirtschaftlichen Kräften permanente kleine kunsthistorische Ausstellungen. Eine Zeitlang wurden unter dem Einfluß Napoleons III.

namentlich die alten Boullemöbel aus der Zeit Ludwigs XIV. mit ihren eingelegten Ornamenten aus Schildpatt, Perlmutter, ziselierter Bronze und Elfenbein für den »Salon« ganz Europas wieder maßgebend. In England und Frankreich schützte wenigstens die alte Kultur der großen Hauptstädte London und Paris, in denen sich seit Jahrhunderten alle nationalen Kräfte wie in einem Brennpunkt gesammelt hatten, die Gesellschaft vor allzu schlimmer Geschmacksverwilderung. In Deutschland, wo diese festen Lebensformen und Kulturüberlieferungen fehlten, stürzte man sich ohne Bedenken in den tollen Strudel einer skrupellosen Kopierwut. König Ludwig II. von Bayern ließ sich Schloß Herrenchiemsee planmäßig als eine Nachbildung von Versailles erbauen (Abb. 317). Überdies fehlte jede Sicherheit des Gefühls für die einfachsten Gesetze des dekorativen Schmucks. Die Weberei, die Stickerei, die Porzellankunst ergötzten sich an Imitationen der Ölmalerei, die Teppich- und Tapetenindustrie wollte in mißverstandenem Rokoko-Naturalismus Blumen und Buketts in grober Wirklichkeitsnachahmung zu Flachornamenten vergewaltigen. Das alte gute Handwerk mit seinem soliden sachlichen Geschmack war vergessen.



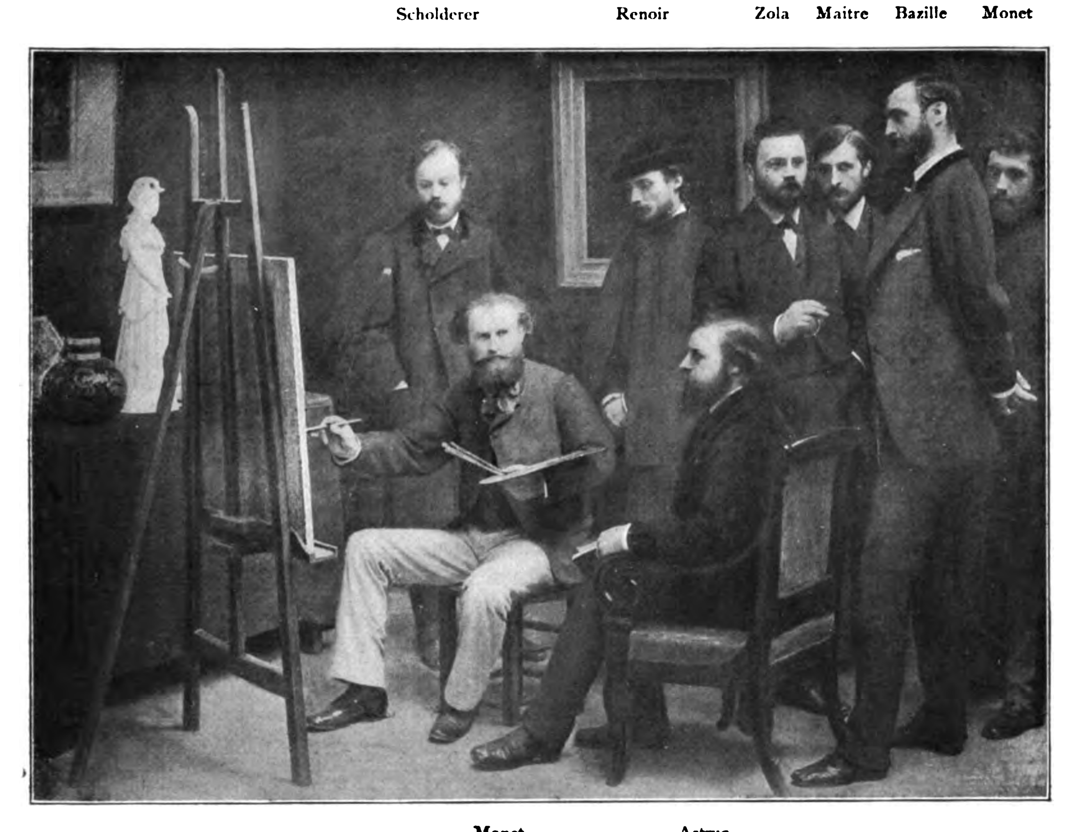
317. Das Blaue Zimmer in Schloß Herrenchiemsee

Die aufgeregte Hetzjagd durch die Völker und durch die Jahrhunderte aber machte bei uns auch im Kunstgewerbe allmählich einem historischen Stile Platz: der deutschen Renaissance. Das erwachende Nationalgefühl rief sie herbei, die Wiederaufrichtung des Reiches brachte sie zur Blüte. Man sehnte sich nach einem deutschen Geschmack. Auch in Wien ward dieser Ruf laut; Eitelberger und Falke waren eifrig für das neue Ideal tätig. Im Reiche wurde München führend, wo zwei Künstler von hoher Begabung für die Formensprache des sechzehnten Jahrhunderts wirkten: Rudolf Seitz (1842—1910) und Lorenz Gedon (1843—1883, Abb. 318), dessen architektonische Bemühungen schon erwähnt wurden. Von München aus gab außerdem Georg Hirth (1841—1916) durch große Verlagswerke wie den »Formenschatz der Renaissance«, »Das deutsche Zimmer«, »Das kulturgeschichtliche Bilderbuch«, den besten Kreisen der Künstler- und Laienschaft entscheidende Anregungen. Freilich, was diese Männer aus künstlerischer Begeisterung predigten, ward von der Industrie rasch trivialisiert, und es entstanden allerorten die »stilgerechten« Renaissancezimmer mit Butzenscheiben, »altdeutschen« Sofas, mit schweren Truhen, mächtigen geschnitzten Büfetts, riesigen Humpen, »altdeutschen« Öfen und »Lutherstühlen«, die alle so wenig zum Charakter und der Kleidung ihrer Besitzer passen wollten. Das deutsche Kunsthandwerk stieg durch diese, immerhin aus einer gesunden Empfindung hervorgewachsene Renaissanceströmung in der internationalen Achtung, man kaufte unsere

Fabrikate im Auslande und ahmte sie sogar nach. Es kam frisches Leben in den vordem so verödeten Betrieb. Aber der ungeheure Widerspruch zwischen dem Empfinden und Bedürfnis der neuen Zeit und den historischen Stilformen, die den Menschen vergangener Jahrhunderte das Leben geschmückt und verschönt hatten, blieb hier wie überall bestehen. Erst das letzte Menschenalter des neunzehnten Jahrhunderts suchte diesen Widerspruch aus der Welt zu schaffen, indem es sich ein Kunstgewerbe schuf, das seine Formen wie seinen Schmuck lediglich aus den Gebrauchszwecken und den Bedingungen des Materials logisch entwickelte und den Kindern der neuen Zeit die Möglichkeit zu verschaffen strebte, in der Ausstattung ihrer Wohnräume, in der Gestaltung jedes Gebrauchsstückes und jedes Luxusgegenstandes einen Ausdruck ihres Wesens zu finden.



318. Lorenz Gedon. Supraportafigur



319. Henri Fantin-Latour. Das Atelier in Batignolles. Paris, Luxembourg

Vierter Abschnitt

1870—1900

1. Der Impressionismus und die Franzosen

Der Zeitabschnitt von 1870 bis 1900 ist für die Kunst eine Epoche, in der sie sich bewußt bemüht um die Befreiung von der Bevormundung durch die Vergangenheit. In diesen Jahrzehnten fallen die entscheidenden Schläge, durch die sich das Geschlecht der modernen Welt in allen Provinzen des Kunstlebens neue und eigne Ausdrucksformen schafft, nicht völlig losgelöst von aller Tradition, aber in organischer Verbindung ihrer Lehren mit den Bedürfnissen des neuen Zeit- und Lebensgefühls. Die Malerei war auch weiter in diesem Befreiungskampfe die Führerin. Wir sahen schon, wie sie langsam zum Ausdruck eines modernen Bewußtseins vordrang, wie sie zunächst in der Wahl der Stoffe von den klassischen und romantischen Vorstellungskreisen und von dem geschichtswissenschaftlichen Interesse zu den Menschen und Problemen des gegenwärtigen Lebens überging, wie sie dann auch in der Farbenanschauung sich mehr und mehr von dem Vorbild der alten Meister zu befreien suchte. In unruhigem Kreislauf hatte sie die Technik vieler Jahrhunderte durchlaufen, seitdem sie sich von der Herrschaft der antikisierenden Linie emanzipiert hatte. Die Kunst der frühen



320. Hokusai. Der Traum des Rauchers

Renaissance, deren Grundcharakter noch ein zeichnerischer war, die Maler des späteren Cinquecento, namentlich die Venezianer, denen die Farbe selbst als die Seele ihrer Bilder galt, der Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts, der ihnen folgte, die Farbenglut des Rubens, das Helldunkel Caravaggios, die Lichteffekte Riberas, die intime Tonmalerei der Niederländer, das prickelnde Lichterspiel der Rokoko-Maler, die vornehm-kühle Farbenskala des Velazquez — das alles hatte man nachzuahmen versucht, um dem »Malerischen in der Malerei« wieder zu seinem Rechte zu verhelfen. Doch an keiner dieser Stationen konnte man dauernde Ruhe finden; denn überall empfand man nach der ersten Überraschung die rückwärtsziehende und schließlich lähmende Kraft, die der ausschließliche Verkehr mit der Kunst verklungener Zeiten ausüben mußte. Es blieb ein Rest — was war es, das man vermißte? »Licht und Farbe und bewegendes Leben als reine Erkenntnis«, so hatte der Hamburger Philipp Otto Runge im Anfang des Jahrhunderts das Ziel der neuen Kunst bezeichnet, ohne es in der Praxis völlig erreichen zu können. Nun erklang ein neues Feldgeschrei: »Was uns not tut, ist die Sonne, die freie Luft, eine helle und junge Malerei. Laßt die Sonne herein und gebt die Gegenstände so wieder, wie sie sich in tagheller Beleuchtung zeigen!« Es war der junge Emile Zola, der diese Worte schrieb. Und der Kreis der jungen Pariser Maler, aus deren Anschauungswelt er seine revolutionäre Forderung erhob, ist es gewesen, der nach so vielen Anläufen und Versuchen die Prinzipien der Malerei nun endlich und wirklich von Grund aus revidierte und umgestaltete. Edouard Manet (1833—1883) ward ihr Führer, und das Banner, unter dem sie zu Kampf und Sieg auszogen, trug den Namen des »Impressionismus«.

Das Ziel, um das es sich hier handelte, war etwa dieses: Das geschärfte Auge der jungen Künstlergeneration erkannte klarer als der Blick ihrer Vorgänger die wesentliche und grundlegende Bedeutung des Lichtes. Es ist kein Zweifel, daß sich nicht nur die geistigen Anschauungen der Menschen entwickeln, sondern auch ihre physischen Anlagen. Das neunzehnte Jahrhundert hatte ohne Frage unsere Sehkraft bedeutend erhöht, wir waren empfindlicher geworden für den Eindruck von Bewegungen, das ganze Tempo unseres Lebens und die Anspannung, die es erfordert, hatten uns zu einem blitzschnellen Erfassen augenblicklicher Erscheinungen erzogen, das Mikroskop unser Auge für die Erkenntnis der kleinsten und feinsten Dinge geschärft, unser Lichtbedürfnis war ungeheuer gewachsen. Die Erfindungen und Entdeckungen der Zeit und die neuen Formen des Lebens, die durch sie bestimmt wurden, haben ihren Anteil daran. Das alles mußte sich in der Malerei widerspiegeln. So unerhört und unvorbereitet, wie man vor fünfzig Jahren glaubte, waren zwar die Neuerungen der Impressionisten nicht. Heute, wo diese Kunst längst bürgerlich geworden ist, erkennt man deutlich, daß die Fäden bis in die Renaissancezeit zurücklaufen. Schon Piero della Francesca kannte ein helles, kühles Licht, dem sich die Farben unterordneten, und andere Quattrocentisten kamen ihm darin nahe. Im siebzehnten Jahrhundert hatte das Genie des Velazquez Bilder hervorgezaubert, in denen die Licht- und Luftschicht

der Atmosphäre die Lokalfarben zu wunderbarer Einheit bindet. Sein spanischer Landsmann Goya war hundert Jahre später auf diesem Wege weiter geschritten. In England hatte Turner die Zauber des Lichts mit einer Kühnheit, bei der ihm kein früherer Meister den Weg wies, in seine Gemälde strömen lassen. Die Kapitel des vorigen Abschnitts haben uns wiederholt auf Kunstwerke hingewiesen, in denen die impressionistischen Forderungen oft überraschend vorklangen. In Frankreich selbst hatte unmittelbar vor Manets Auftreten Gustave Courbet die schweren Farben seiner Bilder durch ein helles, klares Licht unterbrochen. Und nun kam schließlich noch eine Anregung von einer Seite hinzu, von der man sie nicht vermutet hatte: vom Anfang der sechziger Jahre an und besonders auf der Pariser Ausstellung vom Jahre 1867 lernte Europa mit Staunen die ursprüngliche Kunst der Japaner kennen. Mit Entzücken entdeckte man an diesen Werken des fernen Ostens, wie zart die Maler von Nippon mit den sparsamsten Mitteln die Natur ihres Landes auf die Seide und das kostbare Papier der Kakemonos zauberten, wie sie mit den lichtesten Farben Luft und Sonnenschein, Landschaft, Menschen und Tiere ihrer Heimat in wenigen Strichen wiedergaben. Man lernte von ihnen die Kunst, das Nebensächliche auszuscheiden, mit raschem Auge den richtigen und charakteristischen Eindruck eines Naturausschnitts zu erfassen, den Rhythmus der Hauptlinien zu erkennen und sie zu harmonischem Spiel miteinander zu verbinden. Man lernte von ihnen die fesselnden Wirkungen des Unsymmetrischen, der ungezwungenen Abgrenzung, die bei aller Berechnung einer glücklichen Laune des Zufalls ihre Entstehung zu danken scheint, lernte von ihnen die Vorteile des erhöhten Standpunktes, der es ermöglicht, ungeahnte perspektivische Ausblicke zu eröffnen und dem Beschauer in kleinem Rahmen eine ganze Welt zu Füßen zu legen. Katsushika Hokusai namentlich (1760—1849, Abb. 320), der letzte bedeutende Ausläufer der alten japanischen Kunst, der als Maler und Holzschneider noch einmal ihre ganze Kraft zusammengefaßt hatte, begeisterte die Pariser. Und aus allen diesen Elementen erwuchs ihnen eine neue Anschauung, schufen sie sich zugleich eine neue malerische Technik. Nicht darauf kommt es nun an, die Einzelheiten eines natürlichen Vorbildes in seinen Linien und Farben korrekt nachzubilden, sondern seinen Gesamteindruck wiederzugeben, das Leben des flimmernden Lichts, der wehenden Luft, des atmosphärischen Fluidums zu verfolgen, das die Teile zu einem Ganzen bindet und die plastische Festigkeit der Konturen malerisch auflöst. Der Helligkeit des Tageslichtes näher zu kommen, die blendenden Strahlen der unverhüllten Sonne, das verteilte Licht bei bewölktem Himmel eindringlicher, wahrer wiederzugeben, auch die Schatten auf ihre farbigen Elemente hin zu untersuchen, in sorgsam abgestuften Tonwerten jeder Nuance der Beleuchtung nachzugehen, das niemals unterbrochene, ewig bewegte innere Leben der Natur mit starkem Griff zu packen. Von einer realistischen Absicht kann dabei nur in einem beschränkten Maße die Rede sein. Denn das Ziel ist gar nicht ein objektives Abspiegeln der Natur, vielmehr der Ausdruck des jeweiligen subjektiven Eindrucks. Der Impressionismus ist eine durchaus persönliche Kunst, und Zola war im Recht, wenn er die Ästhetik seiner Freunde in den Satz zusammenfaßte: »Das Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament.« Die Fontainebleauer hatten die Natur so gemalt, wie ihre individuelle Seelenstimmung sie empfand; die Impressionisten malten sie, wie ihr individuelles Auge sie sah. Nichts war falscher, als ihrer Malerei prinzipiell Mangel an Phantasie und Empfindung vorzuwerfen. Der Irrtum entstand daraus, daß sie als Malerei im eigentlichsten Sinne von nichts anderem als der sinnlichen Empfänglichkeit für Farbe und Licht ausging. Aber das Wesen aller Kunst beruht auf der Verfeinerung, Läuterung und Ordnung sinnlicher Wahrnehmungen. Die Impressionisten suchten allerdings auf das Gefühl lediglich durch das Spiel

der Farbe zu wirken, sie verzichteten bewußt auf jeden verstandesmäßigen oder literarischen oder auch nur lyrischen Effekt, sie suchten einen Eindruck, der sich höchstens mit dem Eindruck der Musik vergleichen läßt, und ihre Phantasie spielte nicht mit Gedanken, Allegorien, historischen Vorgängen, sondern nur mit der Farbe. Der engste Anschluß an die Natur ward gepredigt, aber in der Auswahl des Entscheidenden aus den zahllosen Einzelheiten, welche die Wirklichkeit bietet, war der Künstler souverän. Und das Ziel war, den farbigen Abglanz von den Erscheinungen dieser Welt abzulösen, die Harmonien, die in ihm verborgen ruhen, behutsam hervorzuzaubern, die malerische Seele der Natur zu beschwören. Diese Absicht mußte von vornherein dazu führen, von einer sorgfältigen und korrekten Ausglättung und Vertreibung der Farbe abzusehen. So kam man zu dem leichten, flüssigen Pinselvortrag, zu der Neigung, die Arbeit in einem Stadium abzubrechen, in dem das letzte über jede Einzelheit noch nicht gesagt war. Man hat dem Impressionismus bei seinem Auftreten einen Vorwurf daraus gemacht, daß er sich mit der »Skizze« begnüge; der alte Menzel glaubte ganz ernsthaft, diese Modernen seien Faulpelze, nicht fleißig genug, um ihre Bilder »fertig zu malen«. Gerade diese »Unfertigkeit« erschien jedoch als ein Mittel, den Gesamteindruck eines Naturausschnitts möglichst intensiv zu erfassen, weil der Beschauer durch kein Detail von der Betrachtung des Ganzen fortgelockt wird, vielmehr sich gezwungen sieht, zurücktretend die oft nur andeutenden Striche des Bildes in selbsttätiger Seharbeit zu verbinden, so daß er gewissermaßen die Arbeit des Malers im Fluge noch einmal wiederholt. Die Lehren des Impressionismus haben sich im Lauf der Jahrzehnte die ganze Welt erobert. Der Name der neuen Künstlergruppe, zuerst nach einer Ausstellung von 1871 bei Nadar in Paris als Spottbezeichnung gebraucht, dann von dem Kritiker Jules Claretie ernsthaft aufgenommen und 1878 in der Kampfschrift Durantys »Les peintres impressionistes« offiziell festgelegt, wurde eine Macht.

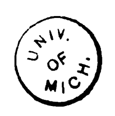
Es ist charakteristisch für die Formen des französischen Kunstlebens, daß sich dort die meisten Neuerungen durch den gemeinsamen Kampf einer Schar gleichstrebender Genossen gegen die herrschende Richtung durchsetzen. Anders als in Deutschland, wo die Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert hauptsächlich nur durch einzelne Persönlichkeiten bestimmt ward, die allein standen, treffen wir in Frankreich wiederholt auf den Kollektivvormarsch einer ganzen Gruppe von Freunden, die in gegenseitiger Anregung und Beeinflussung einem zunächst noch unklar gefühlten Ziel zustreben, sich dabei stützen und ergänzen, in gemeinsam veranstalteten Manifesten ihre Schläge führen. Dieselbe Erscheinung trifft man auch in der Literatur an; sie hängt zusammen mit der außerordentlichen Breitenentwicklung der französischen Kultur. Ähnlich wie die Fontainebleauer stellen auch die Impressionisten eine solche Freundesgruppe dar, deren einzelne Glieder so eng miteinander verwachsen sind, daß es schwer ist, zu unterscheiden, wem von ihnen der Ruhm gebührt, die neuen Lehren zuerst ausgesprochen zu haben.

Wir wissen, daß, bevor noch Manet in diesen Kreis trat, Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Fantin-Latour und Sisley einander nahestanden und gemeinsam den Freilichtproblemen nachgrübelten, die damals offenbar in der Luft schwebten. Wer zuerst die eigentliche impressionistische Malweise angewandt hat, ist nicht ganz klar. Die Forschung ist sich nicht darüber einig, ob Manet oder Monet den entscheidenden Schritt tat. Tatsächlich geht die Entwicklung des ganzen Kreises ziemlich einheitlich vor sich. Auf eine Frühzeit, in der ihre Gemälde auf die geschmackvollen Akkorde gedämpfter Farben aufgebaut sind, folgt bei allen gleichmäßig eine pleinairistische Epoche, in der das Licht sich bedeutend aufhellt, um später immer souveräner die Leinwand zu beherrschen und immer kühnere Farbenspiele zu



Olympia. Von Edouard Manet
Paris, Luxembourg

Tafel XX

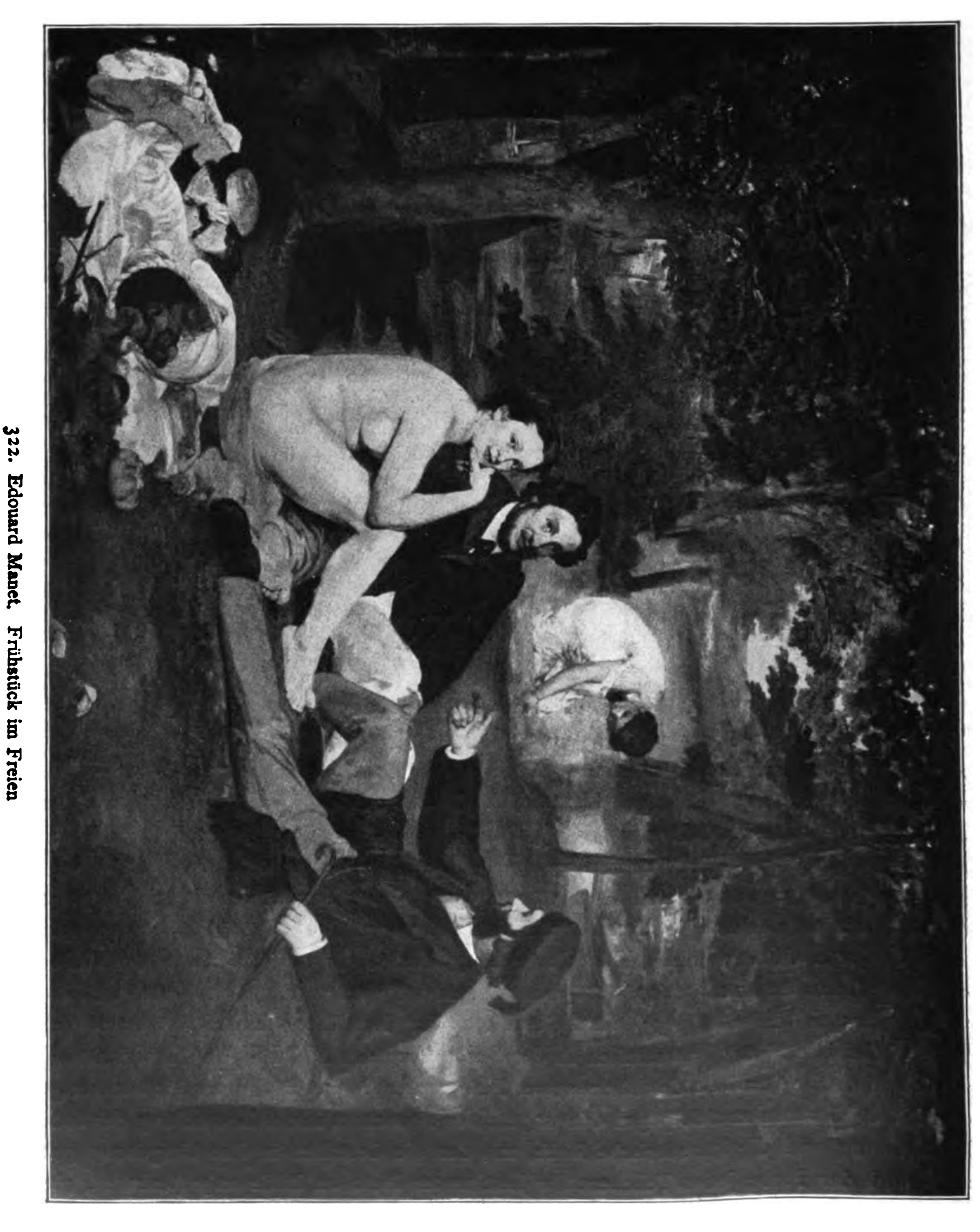

UNIV. OF MICH.

entfalten. Auch Manet beginnt mit Bildern, die noch nicht revolutionär genannt werden können. Er erscheint anfänglich durchaus als Schüler der Spanier, die damals in Paris in Mode gekommen waren. Velazquez, dessen Einfluß wir schon früher begegnet sind, wird sein Ideal (Abb. 321). In dem Bestreben, dem bräunlichen Helldunkel und dem konventionellen Atelierlicht der offiziellen Malerei entgegenzutreten, hält er sich an denjenigen der alten Meister, der zuerst Menschen und Gegenstände nicht frei im Raum, sondern mit der Luft, in der sie stehen, mit dem vibrierenden, unkompakten Fluidum, das sie umfließt, wiederzugeben suchte, mit der atmosphärischen Luft, die in der Natur die Summe der Einzeldinge zu einer höheren Einheit bindet. Manets erste Werke, wie der Sänger Faure als Hamlet oder der Pfeifer, sind in ihren kühlen Harmonien von Schwarz, Weiß, Gelb, Blau und Grau ganz auf die Tonskala des Velazquez gestimmt. Zugleich gab ihm das Studium der Holländer, die er ebenso wie die Spanier durch seine Reisen kennengelernt hatte, den Mut zu dem breiten impressionistischen Strich, dessen unmittelbare Wirkungen Frans Hals zuerst erprobt hatte. Auch das berühmte »Déjeuner sur l'herbe« (Abb. 322) und sein Pendant, das »Déjeuner dans l'atelier«, dort eine seltsame Gesellschaft modern gekleideter junger Leute und nackter Frauen im sommerlichen Walde, hier eine Gruppe von drei Personen vor einem gedeckten Tisch, stehen auf dieser Linie. Neben Velazquez erscheint dann Goya als Manets Führer. Die Olympia des Luxembourg (Tafel XX), die Angelina hinter dem Gitter, die andern Dämchen, die in hellen Toiletten von Balkonen auf die Straße herunterblicken, sind Schwestern der Majas, die wir aus Goyas Bildern gut kennen. Ja, der Franzose nimmt sogar spanische Motive vor und malt etwa einen Stierkampf in den souveränen breiten Strichen, wie Goya es schon versucht hatte. In allen diesen Bildern, zu denen, vielleicht als das schönste, noch das Porträt der Eva Gonzalès hinzukommt, lebt eine wunderbare Harmonie kühler Werte, eine breite, flächige Malart, die das Höchste an Geschmack für den Klang fein abgestimmter Farben bietet. Gewisse Härten, namentlich in der Behandlung des Nackten, eine Eckigkeit in den Gesten und eine Starrheit des Blicks seiner Personen hat Manet zwar nie ganz verloren, aber diese Mängel treten zurück gegen den ungeheuren Fortschritt in der Behandlung der farbigen Erscheinung und die künstlerische Reife, mit der die Gestalten in ihre Umgebung gestellt sind und der Farbe jedes Teilchens ihr bestimmter Platz im Bilde angewiesen ist, gleichgültig, ob die Szene im Freien oder im Innenraum spielt. In beiden Fällen geht Manet ebenso wie seine Freunde darauf aus, das natürliche Licht ohne das Atelier-Arrangement der akademischen Kunst zu fassen. Die ganze Fülle und Herrlichkeit des Freilichts aber ging dem Künstler erst um das Jahr 1870 auf, mehrere Jahre nachdem seine Werke schon allgemeines Aufsehen erregt hatten. Das Bild, das die Familie seines Freundes de Nittis, eines



321. Edouard Manet. Der Trinker

in Paris lebenden italienischen Malers, im Garten ihres Landhauses darstellt, scheint das erste zu sein, in dem er die volle Kraft der Sonne in ihrer Einwirkung auf die farbige Erscheinung von Natur und Menschen wiedergegeben hat, und es beginnt nun die Reihe seiner



322. Edouard Manet. Frühstück im Freien

Landschaftsstudien, in denen er nicht müde ward, die Schönheiten des Lichts zu preisen, die zarte Abstufung der Farben in der Natur unter dem Einfluß der wehenden Luft auf die Leinwand zu zwingen und den Eindruck der Wirklichkeit zu ganz neuen malerischen Orchestrierungen zu benutzen. Das Licht erscheint als die Quelle aller Poesie in der Land-



323. Claude Monet. Honfleur. Federzeichnung

schaft, als die Urkraft, der die Farbe erst ihre Existenz verdankt. Immer machtvoller wird der Künstler von dieser Erkenntnis beherrscht. Seine Zeichnung, die zuerst durchaus korrekt war und noch eine Verbindung mit Courbet aufweist, tritt jetzt zurück gegen die souveräne Herrschaft breit und leicht abgesetzter Farbflächen. Wenn wir ein Stück Wirklichkeit sehen, so ist es nicht sein linearer Gehalt, sein zeichnerisches Gerüst, durch dessen Anblick unser Auge sofort angezogen wird, sondern es sind seine koloristischen Elemente, die wir zuerst aufnehmen, und die unsern Eindruck bestimmen. Diesem Prozeß geht Manet nach, um das Leben der Wirklichkeit in seiner ganzen Unmittelbarkeit zu bannen. Darum legt er auf die realistische Modellierung wenig Wert, und doch wirken seine Bilder mit so überzeugender

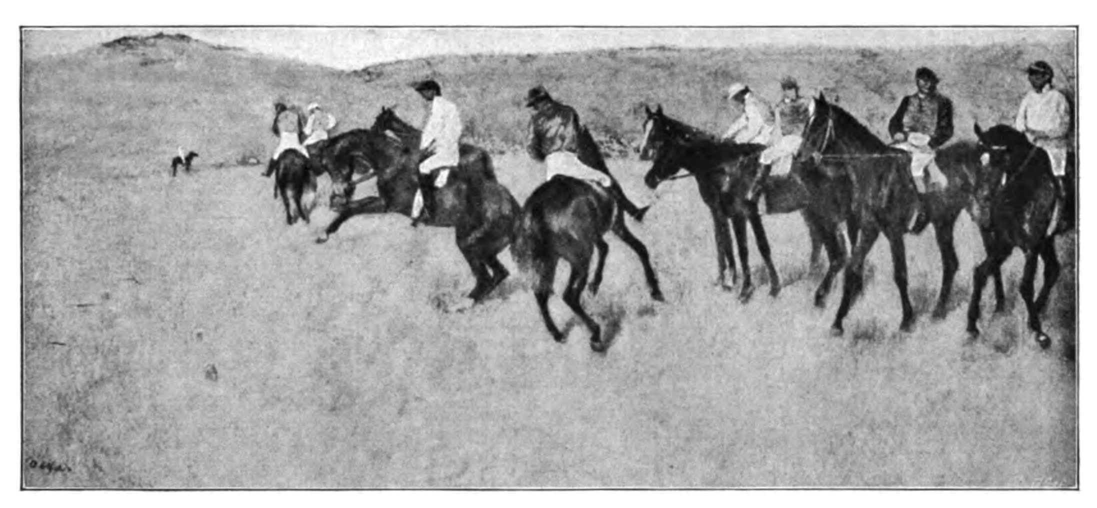


324. Claude Monet. Saardam. Paris, Privatbesitz

Naturwahrheit, weil er die Kunst begriffen hat, das Wesentliche herauszuheben und zusammenzustellen. Unter diesem Reichtum des Lichts, den Manet entdeckte, erschien ihm die Wirklichkeit völlig anders, als sie auf den Bildern der Früheren dargestellt war, in Farben, die nichts mehr gemein hatten mit denen der alten Meister, nichts mehr auch mit denen der Fontainebleauer und Courbets. Und mit einer neuen Freude an allem, was sein Auge sah, ging er daran, die ganze Welt seiner Umgebung malerisch zu durchforschen. So ward er schließlich auch in der Erweiterung des Stoffgebiets ein Bahnbrecher. Millet hatte die modernen Bauern, Courbet die Arbeiter für die Malerei entdeckt; Manet entdeckte, daß auch das große Leben von Paris lohnende Aufgaben ohne Zahl in sich barg. Millet war selbst ein Bauer, Courbet gab sich absichtlich als ein Proletarier mit Kittel und Stummelpfeife; Manet war ein eleganter Pariser in Gehrock und Zylinder, der sich in seinem Auftreten nicht vom Bürger unterschied und zuerst mit der romantischen Malertracht aufräumte, die vielen als unzertrennlich mit der Erscheinung eines Künstlers galt. Auch als Maler versenkte er sich mit besonderer Liebe in die Eleganz und den Luxus des weltstädtischen Lebens, malte Szenen aus den Cafés, aus den Theatern, vom Büfett der Folies Bergère, aus den Restaurants, von den Rennplätzen, und gab als erster den eigentümlichen Reiz der modernen Pariserin wieder. Doch bei allen diesen Aufgaben war es der Zauber des Lichtes, der ihn vor allem anzog, der natürlichen oder künstlichen Beleuchtung, die den Raum erfüllte und die Menschen und Gegenstände umspielte. Die rastlose Unruhe dieser Welt symbolisiert sich gleichsam in dem prickelnden Hüpfen und Tanzen des Lichtes, das die Körper umschmeichelt, Pflanzen und Bäume kost, die Stilleben der Früchte und Flaschen auf einem gedeckten Tisch in Buketts blinkender Farben verwandelt, den zarten Umriß einer schönen Frau in leuchtenden Duft auflöst. Ein Kapitel für sich bilden daneben die Bilder, in denen Manet das Wasser malte, das er in seiner Kindheit schon als Seekadett kennengelernt hatte, bevor er zur Kunst abschwenkte. Das Meer in seiner nie ruhenden Bewegung mußte ja den Impressionisten als eine wahre Fundgrube köstlicher Motive erscheinen, und Manet hat nie aufgehört, das Schaukeln und Blinken schimmernder Wellen und die Reflexe des Lichts auf dem Wasser mit zärtlicher Liebe zu studieren.

Claude Monet (geb. 1840), der mit Manet gemeinsam focht, besaß nicht die elementare Kraft, mit der sein großer Freund die Probleme der Farbe zu lösen wußte, aber er besaß dafür ein Auge, das mit noch leichter erregter Empfindlichkeit auf alle Reize des Lichtes reagierte, und es war ihm vergönnt, in einem langen Leben Manets Pleinairlehre weiter auszubauen. Monet schreckte nicht vor der blendendsten Sonnenhelle, nicht vor den grellsten Lichteffekten zurück, die er in der Natur entdeckte. Er erkannte die endlose Zahl kleinster Farbenbestandteile, aus denen sich die Erscheinungen der Außenwelt auch dann zusammensetzen, wenn ihre koloristische Beschaffenheit sich dem Auge des Laien eindeutig und unkompliziert darstellt. So kam er zu seiner Analyse des Freilichts, zu der Auflösung der farbigen Flächen in schillernde und flimmernde kleine Tupfen, die auf der Netzhaut des Beschauers wieder miteinander verschmelzen, zu dem Monetschen »Komma«, von dem später der Neoimpressionismus seinen Ausgangspunkt nahm. Das Prinzip, das er darin verfolgte, war: die Farben nicht auf der Palette zu mischen, sondern sie in kleinen Strichen neben- und übereinander auf die Leinwand zu setzen, wodurch die Unmittelbarkeit der Wirkung und die Intensität des Lichts in vordem ungeahnter Weise gesteigert wurden. Von den Figurenbildern seiner früheren Zeit, unter denen sich auch ein Dejeuner im Freien befindet, das mit dem Manets um den Vorrang streitet, ging Monet später fast ausschließlich zur Landschaftsmalerei über (Abb. 324). Die Ufer der Seine, die Gärten und Villen von Vétheuil

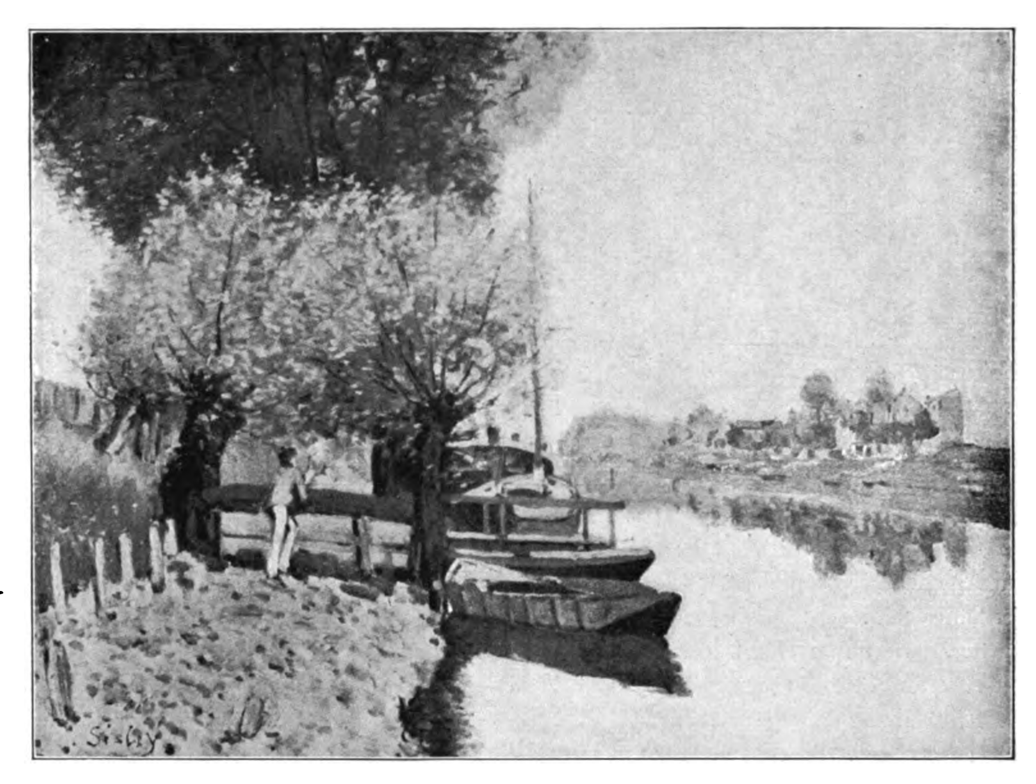




325. Edgar Degas. Vor dem Start

und Argenteuil gaben ihm dazu am liebsten die Motive. Aber es handelt sich niemals um die landschaftliche Szenerie allein, sondern um die Zauber des Lichts und der Farbe, von denen sie umwoben ist. Monet war unermüdlich darin, die Geheimnisse dieser Schönheit zu erforschen. In ganzen Zyklen hat er einfachste Themata immer wieder gemalt, um ihre Erscheinung im Wechsel der Beleuchtung, der Witterung, der Tages- und Jahreszeiten ganz zu erfassen. So entstand die Reihe der Bilder, in denen nichts als ein Stoppelfeld mit ein paar Heuschobern unter stets neuen Bedingungen der Beleuchtung und der farbigen Reflexe erscheint, so der Zyklus seiner Bilder von der Kathedrale zu Rouen, deren gotische Herrlichkeit vor seiner malerischen Phantasie als ein immer neues Wunder auftaucht, so in späteren Jahren die Gemälde der Londoner Brücken, über die bald strahlende Sonne leuchtet, bald wogende Dunst- und Nebelmassen sich lagern, bald Regenschauer niedergehen. Auch sonst hat Monet die moderne Stadt, ihre Straßen, Brücken, Bahnhofshallen, auf ihre malerischen Reize untersucht. Es gibt keine Ecke der Welt, die ihm nicht neue Wunder offenbarte (Abb. 323). Niemand hat das Aufglimmen farbiger Lichter durch Rauch und Dunst, niemand das Schillern des weißen Schnees und seiner violetten Schatten, das flimmernde Blau des Sommerhimmels, über den am Abend rosige, gelbliche, grünliche Wolkenstreifen ziehen, das Fluten der Sonnenstrahlen, die Gebirgszüge, Häuser und Kirchen in phantastische Farben betten, mit solcher Kühnheit gemalt wie Claude Monet, dessen Genie sich aus der analytischen Zerlegung der Natur ein neues Mittel schuf, um ihre Schönheit zu feiern. Monet hat in unvergleichlicher Weise die Palette des Malers bereichert und seine Ausdrucksmittel erhöht; er vor allem ist es gewesen, bei dem die Künstler ganz Europas in die Schule gegangen sind.

Von vornherein mit diesen beiden verbunden erscheint Edgar Degas (1834—1917), der Merkwürdigste und Eigenwilligste der ganzen Gruppe. Bei Degas vor allem hat sich der Einfluß der Japaner auf die modernen Franzosen gezeigt, in der Prägnanz seiner willkürlichen und doch so berechneten Ausschnitte und Überschneidungen, in der völlig freien und ungezwungenen Anordnung der Bildteile, in der Kunst, mit sparsamen Andeutungen eine Hieroglyphe für eine ganze Welt zu geben, mit ungewöhnlichen Farbenkontrasten das Auge zu reizen. Degas stieß alle überlieferten Regeln von der Geschlossenheit der Bildkomposition, von der konventionellen Schönheit des künstlerisch Darstellbaren, von der Logik



326. Alfred Sisley. Die Seine bei Bougival

des Linienaufbaus über den Haufen. In den Gestalten seiner Frauen, die er bei der Toilette oder beim Bade belauscht, in den Figuren seiner Tänzerinnen (Tafel XXI), die, von grellem Rampenlicht sonderbar beleuchtet, zwischen den knalligen Farben gemalter Dekorationen einherhüpfen oder hinter den Kulissen in Gruppen zusammenstehen, sind Haltungen und Bewegungen, Gesten und Stellungen beobachtet, die kein anderer vor ihm zu malen gewagt hat. Es sind nicht die Boudoirschönheiten, die das zweite Kaiserreich so sehr liebte, es sind »Weiber«, bei denen das Animalische, auch das Häßliche und Gemeine sich unverhüllt offenbart. Diese Frauen, die sich waschen oder frisieren, diese armseligen Nymphen des Ballettkorps, deren verlebte und gleichgültige Gesichtszüge in grellem Gegensatz stehen zu dem Flitterkram ihrer Röckchen und Rüschen, die Proletariergestalten dieser Elevinnen, über deren Unschuld schon der Schatten frühen Wissens fällt, sind mit einem wahren Vergnügen an alledem, was häßlich, eckig, abstoßend an ihnen war, im Bilde verewigt. Aber die Art, wie Degas diesen bizarren Linien nachgeht, ist unvergleichlich. Er hat für den Reiz des Außergewöhnlichen, den nur der Feinschmecker nachfühlen kann, einen Instinkt von untrüglicher Sicherheit. Niemand kommt ihm gleich in der Fähigkeit, rasch aufblitzende, im nächsten Augenblick wieder sich verändernde Beleuchtungseffekte festzuhalten, das wirre Spiel eines Rennplatzes mit Pferden und Jockeis (Abb. 325), eines Theaters mit den dunklen Silhouetten der Musiker und ihrer Instrumente im Orchesterraum, immer originell und überraschend, wiederzugeben. Die größte Feinheit seiner Bilder aber liegt in ihrer Farbe, in dem ungewöhnlichen Geschmack, mit dem schrille Dissonanzen von hellem Rosa und giftigem Grün, von schillerndem Blau und schreiendem Gelb gewagt werden, ohne daß der Künstler den Mißklang auflöst. Mit allen diesen Mitteln erreicht Degas den Eindruck einer seltsamen



Ballettänzerin. Von Edgar Degas

Paris, Luxembourg

Tafel XXI


UNIV.
OF
MICH.



327. Camille Pissaro. Boulevard Montmartre

Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Szenen. Von irgendwelchem Realismus ist er freilich weiter entfernt als alle seine Genossen. Jeder seiner Wirklichkeitsausschnitte ist mit reifster Berechnung in ein höchst subjektives malerisches Phantasiestück verwandelt. Der Eindruck des Augenblicklichen, den seine Darstellungen machen, wird noch erhöht durch die Pastellfarben, die Degas mit besonderer Vorliebe zu Hilfe nahm, um die zartesten Werte im Licht und in den Reflexen gegeneinander abzustufen. Gerade die weichen und duftigen Töne des rasch hingewischten Farbstiftes erwecken den Eindruck, als seien alle diese Bilder im Nu auf den Karton gezaubert, wie Momentaufnahmen, bei denen allerdings der persönlichste und kapriziöseste Künstlergeist an die Stelle der Kamera trat.

In der Welt des Theaters und des Balletts hat auch August Renoir (1841—1920) vielfach die Motive zu seinen Bildern gefunden. Renoir hat nicht den kecken Radikalismus Degas', er ist sogar in seinen späteren Jahrzehnten ein wenig ins Süßliche hinabgeglitten, und seine immer sich wiederholenden nackten oder halbnackten Frauengestalten mit den rundlichen rosigen Gesichtern, den abgestumpften koketten Näschen, dem schimmernden Blondhaar und den weichen, üppigen Gliedern haben schließlich etwas Konventionelles angenommen. Aber in der früheren Zeit haben diese Renoirschen Damen, die wie moderne Nachkömmlinge der Frauen von Greuze und Boucher aussehen, und seine entzückenden Kinderbilder eine unsagbare Feinheit in der zarten Buntheit der Farben, die sie umschließt. Das Rosa, das sich später bei Renoir mitunter über Gebühr vordrängt, ist in jenen Werken der Frühzeit mit hellblauen, grauen und blaßgelben Nuancen zu kostbaren Harmonien abgestimmt. Auch er ist ein Poet des Lichts, dessen rätselhaftes Spiel er im Theaterraum, auf der Bühne, in den Logen, in den nächtlichen Ballsälen, dann in lauschigen Badezimmern



328. **Henri Fantin-Latour. Kunststudium**
Zeichnung

oder in eleganten Salons oder auch im Trubel der belebten Straße (Tafel XXII) verfolgt. Renoir war graziöser, weltmännischer als Degas und im Gegensatz zu ihm hatte er seine Freude an der leuchtenden Schönheit geschmeidiger Körper, an duftenden Blumen, bemaltem Porzellan, schillernden Seidenstoffen, luxuriösen Toiletten. Sein ganzes Lebenswerk ist eine Huldigung vor der weiblichen Schönheit, die bei ihm freilich nicht mehr in der Gestalt einer griechischen Göttin, sondern als ein kleines Dirnchen von halb unschuldiger Sinnlichkeit auftritt.

Ein Landschafter wieder ist Alfred Sisley (1839—1899), der sich nahe an Monet hielt und wie dieser als ein Analytiker des Freilichts das flimmernde Spiel der Sonne über dem zitternden Laub grüner Büsche und Bäume, über freundlichen Villenhäusern und bunten Gärten, über welligem Wiesengelände und hüpfenden Flußwellen mit größter Zärtlichkeit studierte (Abb. 326). Sisley war dabei in der Farbe oft kräftiger als Monet und operierte viel mit den starken Wirkungen der Komplementärfarben. Seine ganze Kunst hatte einen männlichen, großen Zug, ein sicheres Stilgefühl. Doch bei aller persönlichen Freiheit der malerischen Umdichtung war er ein treuer Diener der Natur, es steckt sehr viel ernste Arbeit in seinen Bildern, und es ist durchaus erklärlich, daß die nachwachsende Generation der französischen Landschafter sich so stark an Sisley gefesselt fühlte. In Moret, nahe bei Paris, wo er ein kleines Landhaus besaß, hatte sich in den neunziger Jahren eine ganze Kolonie festgesetzt, die zu ihm als ihrem Meister emporsah.

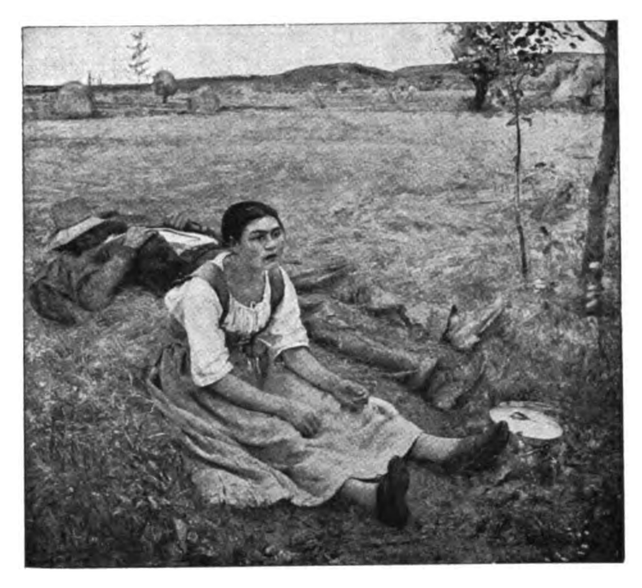
Zwischen Monet und Sisley steht Camille Pissarro (1830—1903), einst der Patriarch der Impressionisten, der Senior der »Ecole de Batignolles«, deren Mitglieder sich in den sechziger und siebziger Jahren oben auf dem heiligen Berge von Montmartre um Edouard Manet scharten. Auch er ist in alle Geheimnisse des Lichts und der zitternden Luft der Atmosphäre eingedrungen. Pissarro war zuerst von dem lyrischen Subjektivismus Corots beeinflußt; dann von der getragenen Poesie der anderen Fontainebleauer; schließlich von der methodischen Schärfe seiner impressionistischen Freunde. Mehr noch als seine Genossen hat er es geliebt, die Hauptmotive, die er sich wählte, von allen Seiten zu umkreisen, um so auch ihre letzte malerische Ergiebigkeit auszunutzen. So entstand der umfangreiche Zyklus seiner unvergleichlichen Pariser Straßenbilder, vom Boulevard Clichy, vom Boulevard Montmartre, vom Boulevard des Italiens, diese klassischen Muster moderner Städteschilderungen, die den ganzen eigentümlichen Zauber des ewig unruhigen Weltstadtlebens, mit japanisierendem Kunstgriff von oben her gesehen, meisterhaft zusammenfassen (Abb. 327). Dann die Serien der Louvre



Pariser Boulevard. Von August Renoir

Dresden, Sammlung Schmitz

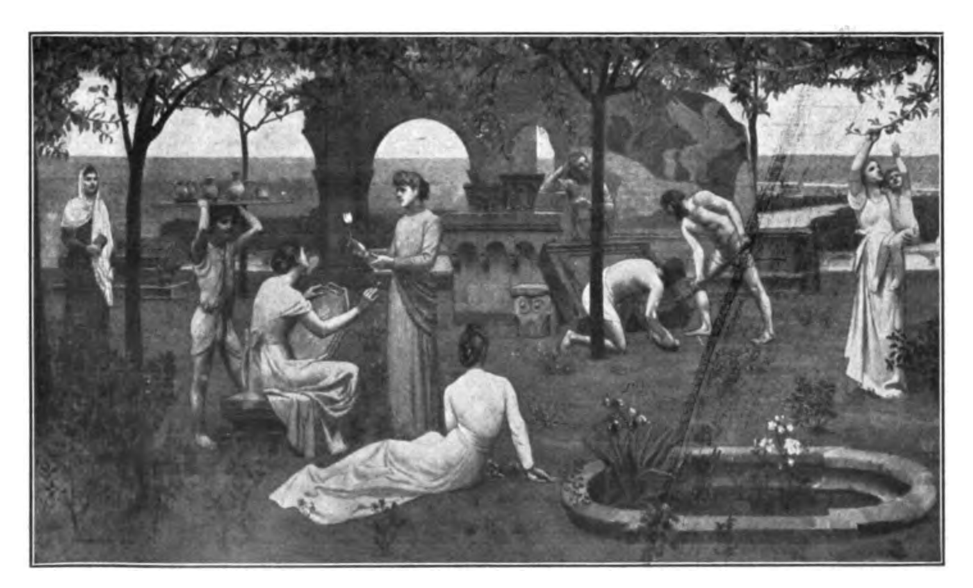

UNIV.
OF
MICH.



329. Jules Bastien-Lepage. Heuernte. Paris, Luxembourg

fassaden und der Ansichten von der berühmten Impressionistenkirche: der Kathedrale von Rouen. Weiter die Reihe der Arbeiten, in denen Pissarro die Eindrücke aus der Umgebung seines Landhauses in Eragny, unweit von Paris, sammelte; schließlich die Szenen aus Dieppe und Havre, wo der Alte zuletzt das Leben an den Häfen, auf den Märkten, bei den Kirchen studierte. Daneben galt seine Liebe ununterbrochen der Landschaft der Normandie, ihren Bauerngehöften und Gärten, ihren fruchtbaren Ebenen und ihren kleinen Ortschaften. Wie Monet hat auch Pissarro in London geweilt und aus Turners kühner Licht- und Farbenwelt entscheidende Anregungen und Wünsche gesogen, die dann durch Manets mutige Tat zum Leben erweckt wurden.

Auf einem großen Gemälde, das den Titel trägt: »Ein Atelier in Batignolles«, hat Henri Fantin-Latour (1836—1904), die ganze historische Gruppe, Manet in der Mitte vor einer Staffelei sitzend, im Bilde vereinigt (Abb. 319). Fantin-Latour ist auch sonst der erste Porträtmaler dieser klassischen Zeit des Impressionismus gewesen. Er steht vor allem Manets Frühzeit nahe durch den engen Anschluß an Velazquez, dessen kühle Harmonien er sich mit außerordentlichem Geschmack aneignete. Namentlich die Stilleben Fantin-Latours gehören zum Feinsten, was jene Zeit hervorgebracht hat. Später ist er hauptsächlich zur zeichnenden Kunst (Abb. 328), namentlich zur Lithographie abgeschwenkt, deren Mittel er zu malerischen



330. Pierre Puvis de Chavannes. Fresko. Paris, Sarbonne



331. **Pierre Puvis de Chavannes**
Die heilige Genoveva im Gebet

Kompositionen von schöner und weicher Helldunkelwirkung benutzte. Er hat mit diesen Blättern, deren figürliches Arrangement wiederum oft auf das französische Rokoko zurückweist, besonders gern die Meister und Werke der Tonkunst gefeiert und sich namentlich durch sein Interesse für deutsche Musik in Frankreich große Verdienste erworben.

Um diese Führer scharte sich alsbald ein Kreis kleinerer Talente, deren Amt es gewesen ist, für die Verbreitung der neuen Lehren zu sorgen. Zwei Schülerinnen Manets, Eva Gonzalès (1852—1883), deren herrliches Bildnis, wie schon erwähnt, der Meister gemalt hat, und Berthe Morisot (1851—1895), folgten mit weiblicher Anpassungsfähigkeit den Spuren des Gewaltigen. Zandomeneghi und eine Reihe anderer junger Maler schlossen sich hauptsächlich Monet an. Jules Bastien-Lepage (1848—1884) ward der Vermittler zwischen der eigenwilligen Malerei der maîtres impressionistes, die sich selbst zu keinen Konzessionen verstanden, und dem Publikum. Er hat mit Geschick, wenn auch ohne persönliche Note, Millets Bauernmalerei und den Pleinairismus der Manet-Schule verbunden und zugleich gemildert, so daß die Menge der Ausstellungsbesucher seine Bilder begriff und sich dabei doch ungeheuer »modern« vorkommen konnte. Die »Heuernte« im Luxembourg mit dem von der Arbeit ausruhenden Bauernpaar (Abb. 329) ist der Höhepunkt seines Schaffens, für das ihn der boshafte Witz Degas' mit dem Titel eines »Bouguereau des Naturalismus« beehrte. Denn während Bastien-Lepage Erfolge errang, blieben die führenden Meister selbst vom Publikum wie von den Käufern zunächst unverstanden, sie wurden aufs heftigste angefeindet. Ihr Kunsthändler Durand-Ruel, der später für seinen Spürsinn und seine Ausdauer reichlich belohnt worden ist, konnte sich kaum halten. Er machte sogar, da er in Paris seine Ware durchaus nicht an den Mann bringen konnte, mit seinen Künstlern einen Eroberungsstreifzug nach England, wo dann die Bilder Turners, schon früher einzelnen von ihnen wohlbekannt, einen starken Eindruck auf die Freunde machten und sie zur letzten Entfaltung ihrer Lichtmalerei ermutigten.

Der Impressionismus hat vom Augenblick seines ersten Auftretens an die Entwicklung der französischen Malerei bestimmt. Aber auch seine überzeugtesten Verehrer konnten nie

leugnen, daß er eine Gefahr der Einseitigkeit mit sich brachte. Die Sehnsucht, innere Welten mit Mitteln der Farbe sichtbar zu gestalten, wird sich niemals unterdrücken lassen. Die Herrschaft der Linie, der die Fähigkeit innewohnt, die wogende Unruhe der Wirklichkeitserscheinungen zu bändigen, den Raum zu schmücken und zu gliedern, durch andeutenden Umriß die Phantasie zu beschwören, läßt sich wohl erschüttern, aber nie völlig stürzen. Der Drang zu rauschenden und leidenschaftlichen Farbensymphonien, die weit über das hinausgehen, was sich im Anschluß an das Studium der Natur erreichen läßt, ist unvertilgbar. So nimmt es nicht wunder, daß zugleich mit den Impressionisten und neben ihnen zwei Künstler in Frankreich auftraten, deren Werke man als eine Reaktion gegen die Bilder Manets und der Seinen auffassen könnte: Puvis de Chavannes und Gustave Moreau.



332. Gustav Moreau. Salomé. Paris, Luxembourg

Der absolut malerischen Farbenkunst des Impressionismus steht die dekorative Linienkunst Pierre Puvis de Chavannes' (1824—1898) fast wie ein feierlicher Protest gegenüber. Dort erscheint der Umriß aller Gestalten und Gegenstände aufgelöst, hier ist er der bestimmende Faktor. Dort war alles darauf gerichtet, die nervöse Unruhe und das bewegte Leben der modernen Zeit im Bilde abzuspiegeln, hier herrscht die entgegengesetzte Tendenz, aus der Unrast der Gegenwart in den arkadischen Frieden einer zeitlosen Schön-



333. Alfred Roll. Frau mit Stier

heitswelt zu entfliehen. In der Farbengebung freilich hat Puvis gezeigt, daß er ein Zeitgenosse der Lichtmaler war. Im Gegensatz zu allen Dekorationskünstlern der früheren Zeit ist über seine großen Gemälde der lichte Schimmer einer zarten und gedämpften Helligkeit gebreitet. Er hat nicht die schweren Farben des Cinquecento und nicht den dekorativen Pomp des siebzehnten Jahrhunderts nachgeahmt, sondern ganz aus Eigenem sich ein stilles, von innen heraus leuchtendes Kolorit geschaffen, eine Skala von feinen grauen, lila, blaßblauen und gelblichen Werten, die ohne starke Kontraste die Teile seiner Kompositionen gleichmäßig auf einen milden Gesamtton stimmt. So hat er seine großen Wandgemälde im Pantheon, in der neuen Sorbonne (Abb. 330) und im Pariser Rathaus, in den Museen von Amiens und Lyon, von Rouen und Marseille geschaffen. Überall bildete er sich aus den Bedingungen dieser Aufgaben einer raumschmückenden Kunst seinen eigenen und neuen Stil. Die Fresken aus dem Leben der heiligen Genoveva für das Pantheon (1876—1898, Abb. 331) sind durchaus von der hellenisierenden Architektur Soufflots bestimmt. Die großen Linien des Tempelbaus, seine gemessenen Wölbungen und Rundungen geben auch Puvis' Bildern das Kompositionsgesetz. In schlanken und feierlichen Vertikalen bauen sie sich auf, Bäume, Gestalten, Bewegungen, Falten der Gewänder richten sich nach diesem Grundgesetz. Gleichwohl erscheint nichts streng und finster; die Herbheit der linearen Sprache ist gemildert durch einen idyllischen Frieden. Weitab von allen landläufigen Allegorien schildert Puvis den Segen und den Reichtum einer blühenden Provinz wie der Picardie, gibt er eine Verkörperung der Künste, feiert er die Arbeit des Menschen, das segensvolle Walten der Wissenschaft, entrollt er Visionen aus der Welt der Väter. Er schafft Szenen von einer biblischen, homerischen Stimmung, die im Beschauer das befreiende Gefühl eines weiten Raumes auslösen, und die der Künstler doch wohlbedacht, seinem Zweck gehorchend, in der Fläche der geschmückten Wand hält. Zwanglose Gruppen von schaffenden oder ruhenden Männern und Jünglingen, von Frauen und Kindern tauchen auf, von Bewohnern eines seligen Landes, in dem es unsere Kämpfe, unsere Qualen nicht gibt. In paradiesischer Nacktheit oder in Gewänder gehüllt, die keiner Zeit angehören, schreiten sie über weite Wiesen, ergötzen sich an Spielen und Gesprächen, erfüllen unter früchtebeladenen Bäumen, zwischen traubenreichen Weinstöcken, auf reifendem Felde ihr Tagewerk. Durch höchste Weisheit der Anordnung gewinnt Puvis de Chavannes eine zwanglose, doch nur der reifsten Kunst mögliche Geschlossenheit jedes einzelnen Gemäldes und jeder Gemäldereihe, erreicht er die erhabene Einfachheit und Einheit seiner Stimmungen. Der Anblick dieser Werke trägt uns weit fort von unserer Gegenwart; aber über alle diese Gestalten ist etwas wie eine innere Trauer gebreitet, ein leises, schwermütiges Sinnen, das sie von den Figuren der Renaissancedekoration durch ganze Welten trennt und dem modernen Empfinden brüderlich nähert.

Nicht minder weit als Puvis de Chavannes ist auf der andern Seite Gustav Moreau (1826—1898) von den Impressionisten entfernt. Wie neben Flaubert, dem Vater des Naturalismus, Baudelaire, der Dichter der »Fleurs du Mal« auftrat, wie später in Paris ein jüngeres Geschlecht von Literaten, an ihrer Spitze Karl Huysmans, zum Symbolismus abschwenkte und dem »Koloß« Zola den Krieg erklärte, so strebte auch die bildende Kunst zu einer neuen Phantastik, die gesättigt war mit allen Verfeinerungen modernen Empfindens und fernab lag von der Unschuld und der Reinheit Puvis'. Das war die Welt Moreaus. Die Natur konnte ihm nicht geben, was er suchte. Denn sein Kopf war erfüllt von einem seltsamen Gewirr fremdartiger Gestalten aus alten Legenden und Mythologien, die in Märchenkostümen von verschwenderischem Luxus einherschwebten. Moreaus erster Lehrer war Picot, der noch mit dem Klassizismus Davids in Verbindung stand. Aber bestimmenden Einfluß gewann auf





334. Léon Lhermitte. Der Tod und der Holzhacker

ergreifend symbolisierte. Auch Puvis, der Couture-Schüler, hatte Chassériau verehrt; doch während diesen der lateinische Zug seines Wesens zur epischen Ruhe einer raumschmückenden Kunst führte, suchte Moreau den Romantismus des Freundes zu einem neuen Rausch zu steigern. Sein Auge verlangte nach dunkelglühenden Farben. Alte Kulturen, die er mit leidenschaftlichem Sammeleifer studierte, mußten dazu helfen, ihm die koloristischen Sensationen zu verschaffen, nach denen er dürstete. Der schwüle Prunk des Orients, die leuchtenden Farben der persischen Kunst, die Mosaiken der Byzantiner, die Pracht des späteren Römertums, das alles hat er mit alexandrinischem Eifer durchforscht und in seinen seltsamen Bildern verwertet. In seinen sündhaften Frauen, seinen überschlanken Männer- und Jünglingsgestalten, in dem bunten Gedränge von Gold, Edelsteinen, Brokatstoffen, in der starren Pracht exotischer Landschaften steckt eine sonderbare Lüsternheit, die allem Alltäglichen, ein wenig bewußt, aus dem Wege geht. Man denkt an Huysmans' »A rebours« bei dieser krankhaften Sucht, alles das aufzusuchen, was außerhalb des Natürlichen und Normalen liegt. Moreau malte Circe, Kleopatra, Medea, die Sphinx und mit besonderer Liebe Helena und Salome Abb. 332), die ganze Garde des männerverderbenden Weibtums. Es geht im Grunde kein sinnlicher Rausch von dieser Kunst aus, die ihre dekadenten Elemente so sorgsam zusammensucht, man merkt den Artisten. Die antiken Sagen von Orpheus, von Tyrtäus, von Theseus, Herkules, Prometheus, werden von Moreau ihrer Naivität entkleidet, selbst die Personen des Neuen Testaments sind vor seiner hysterischen Phantasie nicht sicher, die mehr für die



335. Jean-François Raffaelli. Sonntagspromenade. Farbige Radierung

ihn dann Chassériau, dessen frühes Ende er in dem Bilde »Die Jugend und der Tod« halberotische Mystik der Wundenanbetung als für die Einfalt der christlichen Legende Verständnis hatte.

Auf den Schultern aller dieser Meister erhob sich nun die jüngere Generation der französischen Maler. Der Impressionismus war dabei die bestimmende Macht, die ihren Einfluß auch da ausübte, wo die Künstler sich von der strengsten Befolgung seiner Prinzipien entfernten. Wie bei Bastien-Lepage vermischt sich auch bei einigen Jüngern der Realismus Milletscher und Courbetscher Herkunft mit den neuen Freilichtlehren. So bei Alfred Roll (1847—1919), dessen Bilder aus dem Bauern- und Proletarierleben der Gegenwart, in ihrer derben Natürlichkeit mitunter fast Seitenstücke zu Zolaschen Romanen (Streik der Bergleute), ebenso wie seine Porträts einen handfesten Realismus mit feinem Empfinden für die Reflexe des hellen Tageslichts verbinden. Seine drallen weiblichen Gestalten, in voller Sonne gesehen, sind Urbilder der Frische und gesunden Kraft (Manda Lamétrie, Luxembourg; Frau mit Stier, Abb. 333); sogar in Schilderungen offizieller Festlichkeiten, die bei uns in Deutschland meist der Mittelmäßigkeit ausgeliefert wurden, blieb Roll ein Künstler. So ferner bei Léon Lhermitte (geb. 1844), dessen Bauernmalerei nach den ersten glänzenden Würfen von konventionellen Zügen nicht freigeblieben ist, und der auch in seinen Versuchen, phantastische oder religiöse Themata mit der modernen Wirklichkeit zu verbinden (Abb. 334), mit der Farbe oft in Konflikt kam. Reineren Genuß gewähren Lhermittes treffliche Zeichnungen.

So auch bei Pascal Adolphe Dagnan-Bouveret (geb. 1852), der mit größerer Wirkung und stärkerem malerischen Können als Lhermitte die moderne Welt mit religiösen Motiven zu durchdringen strebte. Er malte etwa eine Gruppe von Bäuerinnen, oder die Gestalten eines bretonischen Pilgerzuges, die durch eigentümliches grünlich-gelbes Licht einen seltsam mystischen Ausdruck erhielten, malte biblische Vorwürfe, bei denen durch eine ähnliche fremdartige Beleuchtung der dargestellte Vorgang seine Realität verlor und ganz als religiöses Symbol erschien. Dagnan-Bouverets Darstellung der Jünger in Emmaus und sein Abendmahl gehören zum Besten, was die moderne religiöse Malerei hervorgebracht hat. Sie sind auch diejenigen Werke des Künstlers, die noch frei sind von der recht süßlichen Sentimentalität, der er später oft verfiel.



336. Paul Albert Besnard. Trauer
Radierung

In ganz persönlicher Art hat Jean-François Raffaelli (1850—1924) den Impressionismus weiter fortgebildet. Er liebte vor allem die Stadt Paris, ihre Straßen und Plätze, noch mehr aber die Stimmungen der Peripherie, wo die letzten Häuser stehen, Neubauten aus dem Boden ragen und zwischen Gerüsten und Bretterzäunen der Blick in die Ferne frei wird. Raffaelli suchte nicht den ganzen farbigen Gehalt dieser Bilder auszuschöpfen; er arbeitete am liebsten mit einem Minimum von Farbe, begnügte sich mit geistreichen Andeutungen der Situation und setzte in ungemein geschickten Strichen die winzigen Gestalten von Spaziergängern, Arbeitern, plaudernden Soldaten, herumlungernden Bettlern und Vagabunden, oder den schwarzen Fleck eines Wagens, eines Omnibus, einer Karre auf den hellen Grund. In seiner Farbenenthaltsamkeit ging Raffaelli schließlich so weit, daß ihm die sparsam hingesetzten Töne weniger Pastellstifte oder die Linien der Radiernadel mit ein paar leicht hineingedruckten Farben genügten (Abb. 335). Eine Zeitlang hatte sein Name einen Sensationserfolg gehabt durch die Erfindung der »Raffaellistifte«, die in der Tat die Eigenschaften der Öl- und Pastellfarben in sich vereinigten, aber schließlich doch nur für die Zwecke des Künstlers selbst recht zu brauchen waren. Den entgegengesetzten Weg ging Paul Albert Besnard (geb. 1849, Abb. 336), der die Malart der Impressionisten koloristisch belebte und in seinen Porträts (so der Schauspielerin Réjane), in seinen weiblichen Akten, in seinen Interieurs, in seinen großen dekorativen Gemälden (in der Ecole de Pharmacie, im Musée des Arts décoratifs und vor allem in der Mairie des ersten Pariser Arrondissements), nicht zuletzt auch in seinen glänzenden Pferdebildern wahre Feuerwerke prächtiger Farben entfaltete. Die buntesten Reflexe des Sonnenlichts auf der feinen Haut einer schönen Frau, auf einem duftigen Blumenbukett, auf einer knisternden Seidentoilette, auf den starken Leibern stampfender Rosse, auf den Phantasiekostümen spanischer Tänzerinnen hielt Besnard mit einer Routine fest, die oft wohl etwas Süßliches und Parfümiertes



337. Georges Seurat. Am Ufer der Seine. Paris, Sammlung Fenéon

hat, oft aber in ihrem kühnen Gedränge blauer, gelber, grüner, violetter und rosiger Farbenflecke das Spiel des Lichts in seinen Augenblicksreizen brillant wiedergibt.

Die volle Helligkeit der Sonne auf die Leinwand zu entbieten, ward dann das Ziel der »Neoimpressionisten«. Ihr Streben war auf die absolute Ergründung des großen Lichtproblems gestellt, dessen Lösung seit hundert Jahren die Sehnsucht der europäischen Malerei war. Die Neoimpressionisten haben sich zu diesem Zweck eine auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Tüpfeltechnik aufgebaut, die Monets »Komma« konsequent weiter ausbildete, die reinen Farben des Spektrums ungemischt alla prima nebeneinandersetzte und dadurch allerdings Effekte von Farbigkeit und Helligkeit hervorbringt, die den auf der Palette gemischten Pigmenten unerreichbar sind. Der Führer dieser Gemeinde, die wiederum als eine geschlossene Gruppe auftrat, war Georges Seurat (1860—1891, Abb. 337). Zu ihren hervorragendsten Bekennern gehören außerdem Paul Signac (geb. 1863, Tafel XXIII), Edmond Croß, Maximilien Luce, sowie eine Anzahl belgischer Maler, wie Théo van Rysselberghe (geb. 1862). Sie malten Landschaftsausschnitte, Fernblicke, Stadtszenerien, auch Figurenbilder und sogar Porträts, über denen die sonnendurchtränkte oder von hellen, farbigen Schatten erfüllte Luft in stärkster Lebendigkeit flimmerte und zitterte. Nur daß das Erklügelte ihrer Technik, die Starrheit der pedantisch nebeneinandergesetzten Punkte und win-



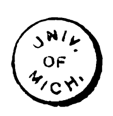
338. J. Edouard Vuillard. Das Frühstück

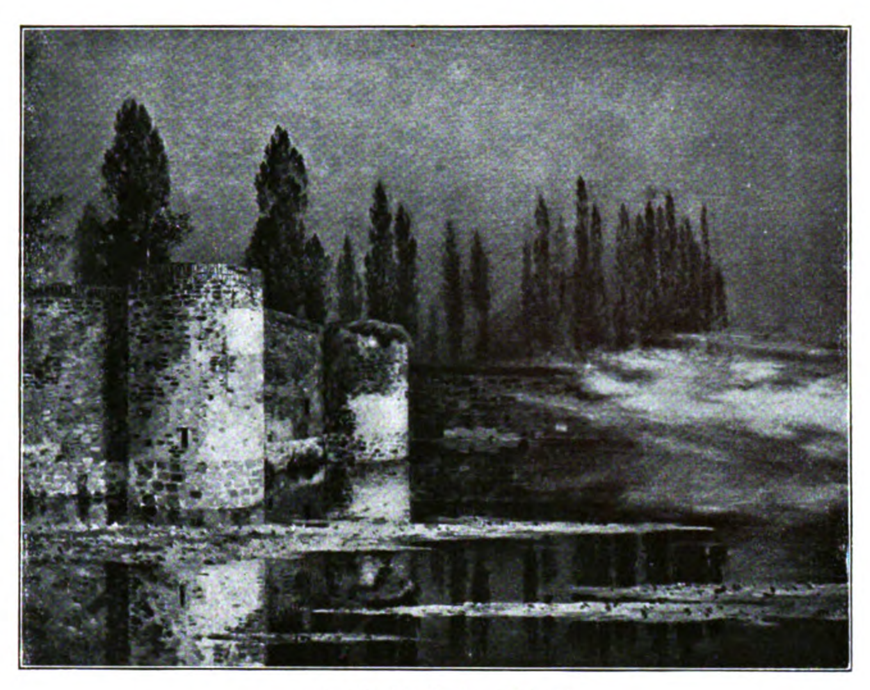


Beflaggte Segelboote im Hafen. Von Paul Signac

Elberfeld, Städtisches Museum

Tafel XXIII


UNIV.
OF
MICH.



339. Charles Cazin. Elsinore

zigen Vierecke fast niemals ganz überwunden wurde. Die Mosaikmethode trat zu sehr als Selbstzweck auf, um als wirklicher Ausdruck malerischen Empfindens gelten zu können. Am weitesten über das Doktrinäre hinaus kam Rysselberghe, namentlich in einigen schönen



340. René Billotte. Dämmerung



341. Eugène Carrière. Vor dem Bilderbuch. Paris, Privatbesitz

Gruppenbildnissen. Doch abseits von dem engeren Kreise dieser Systematiker bildete die jüngere Generation die Lehren des Impressionismus auf andere Weise fort. Sie suchte über das Analytische seines Vortrags hinauszukommen und stellte damit bereits den Übergang zu der kommenden neuen Bewegung dar, die inzwischen durch Cézanne und Gauguin vorbereitet war (s. u. 5. Abschnitt). Die Mitglieder des Pariser »Herbstsalons«, die nunmehr die Führung übernahmen, und unter denen J. E. Vuillard, Pierre Bonnard, Durenne hervorragten, liebten einen bei aller Leichtigkeit der Pinselführung mehr summarischen Vortrag. Sie gelangten so zu einer Geschmacksmalerei von wesentlich dekorativer Haltung, die alle Mittel gesteigerter Verfeinerung beherrschte. Vuillard



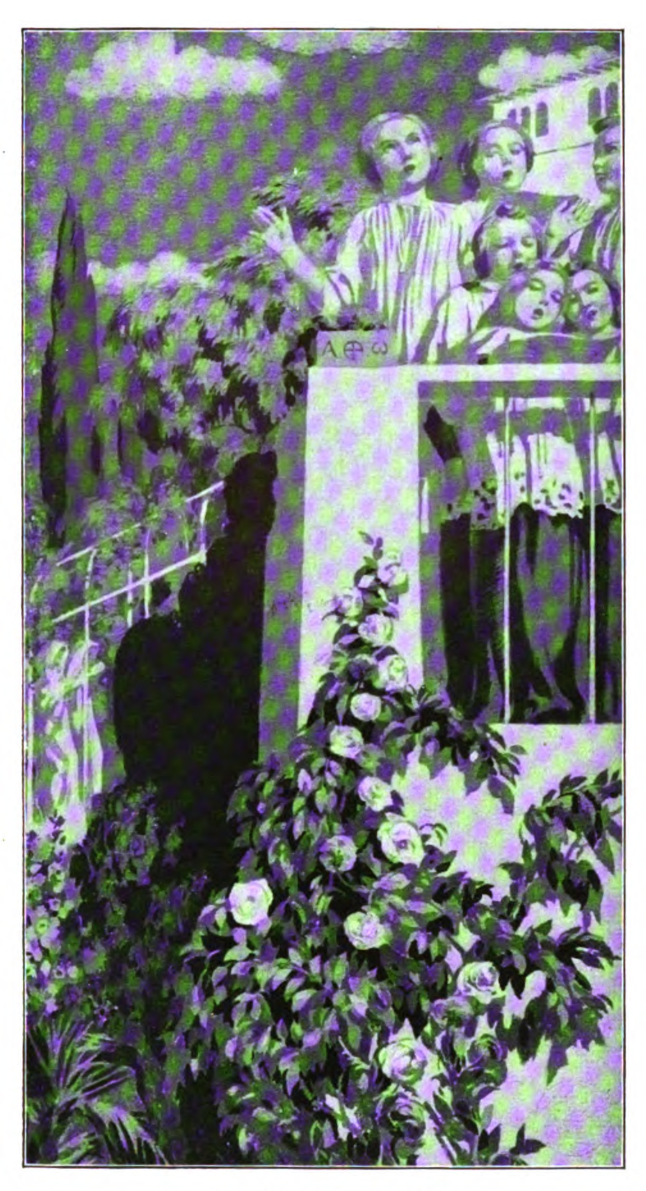
342. Charles Cottet. Johannisnacht in der Bretagne



343. Edmond Aman-Jean. Träumerei

namentlich, der sonst durch seine reizvollen Innenbilder besonders bekannt geworden ist (Abb. 338), hat in dem Zyklus seiner Wandgemälde für den Prinzen Bibesco in Paris eine ganz neue Art dekorativer Malerei versucht, indem er einen realistischen Vorwurf: Szenen aus dem Leben eines modernen Landhauses, mit außerordentlicher Kunst auf die Töne eines Farbenakkords von gedämpfter Helligkeit komponiert und wie ein Japaner in freier Rhythmik über die Fläche verteilt hat.

Auch die malerische Behandlung des Lichtes machte verschiedene Stadien durch. Der Impressionismus war zuerst darauf bedacht, die gedämpfte Beleuchtung des bewölkten Tages in seinem gleichmäßigen Grau zu erforschen, dann ging er zur Wiedergabe des grellen Sonnenlichts und seiner blendenden Reflexe über, dann wieder drängte er zu einer Steigerung der natürlichen Farben in eine sprühende Buntheit. Es konnte nicht ausbleiben, daß nun auch ein Rückschlag erfolgte, daß das geblendete Auge sich aus den Fluten der Helligkeit wieder nach der Ruhe milderer Töne sehnte. Eine ganze Gruppe von Malern folgte dieser Neigung. Jean-Charles Cazin (1841—1901) malte seine Landschaften nicht mehr in der prallen Sonne des Mittags, sondern in den sanften Dämmertönen des Abends, wenn ein feuchter Dunst über die Wiesen steigt und die Konturen von Hügeln, Bäumen, Dorfhäusern verschwimmen. Besonders liebte er die Dünenberge der Nordsee mit ihrer spärlichen Vegetation und ihren verlorenen Fischerhütten, oder andere ganz schlichte landschaftliche Themata, die unter seinen Händen zu Traumphantasien wurden (Abb. 339). Oft hat Cazin diese Bilder mit Figuren aus der Bibel von fast Uhdeschem Charakter belebt, deren Stimmung zu der geheimnisvollen Melancholie des Abends paßt. Diese Poesie der »heure de Cazin« hat zahlreiche Anhänger gefunden. An ihrer Spitze stand René Billotte (geb. 1846), der mit feiner



344. Maurice Denis. Der Gesang

Kunst besonders die Umgebung von Paris malte, nicht die Wälder und Gärten, sondern einfache Motive, einen Wiesenhang, einen Steinbruch, einen Kanal, über den die Dämmerung niedersinkt, während der Mond am Himmel aufsteigt (Abb. 340). Pierre Lagarde (geb. 1854) verband in seinen stilisierten Dämmerlandschaften Anregungen von Cazin und Puvis de Chavannes und begegnete sich darin mit René Menard (geb. 1862). Zwischen Cazin und Besnard stand Henri Lerolle (geb. 1848), der in seinen ländlichen Idyllen zugleich an Jules Breton erinnert.

Am weitesten aber von den hellen Fluten des Lichts und der ungemischten Farben entfernte sich Eugène Carrière (1849—1906, Abb. 341), der zeitlebens ein heimlicher Romantiker und Rembrandtabkömmling blieb, ein Maler tiefer Schatten und gedämpfter Beleuchtungen. Wie der Meister der Nachtwache beschwor auch Carrière aus dunklem Chaos die Seelen der Menschen, die er porträtierte. Wie durch einen Nebel schimmern ihre Gesichter, ihre blassen Hände. Eine verhaltene Trauer ist über diese Bilder gebreitet, ein mystisches Ahnen vom Aufgehen der Individuen in das All. In der verschleierten Behandlung ihrer Formen wirken seine Gestalten kaum mehr körperlich. Nicht mehr als Spiegelungen von Menschen des Alltags, sondern als Übertragungen in eine geheimnisvolle Sphäre. Am stärksten ward dieser Eindruck, wenn der Künstler das Madonnenthema der Mutter mit ihrem Kinde wählte, das er immer wieder umworben hat. Auch hier ist alles in zarte Dämmerung getaucht. Aber aus der Hülle wallender Nebel lösen sich menschliche Abbilder von tiefster und feinster Charakteristik. So hat Carrière auch seine Porträts, von Daudet, von Verlaine, von Geffroy, von Edmond de Goncourt, von Roger Marx gemalt, die uns das Beste und Letzte über diese Männer sagen. Einmal hat er sich auch an ein Werk großen Formats gewagt: in dem Bilde der lauschenden Zuschauermenge, die im verdunkelten Theaterraum nur durch mattes Rampenlicht von unten her beleuchtet wird. Mit einem großen



345. Jacques Emile Blanche. Das Erwachen
München, Sammlung Knorr

Zuge, der an Daumier erinnert, ist das Ganze zusammengefaßt, daß wir nicht mehr die einzelnen Köpfe der Zuschauer sehen, sondern das Antlitz der Masse. Ganz folgerichtig griff Carrière gern zur Lithographie, die seiner Kunst, Helligkeiten aus braunschwarzen Schatten leuchten zu lassen, unmittelbar entgegenkam.

Dunklere Farbenakkorde bevorzugte auch eine jüngere Malergruppe, die im Gegensatz zu dem reinen Artistentum wieder auf eine stimmungsgemäße Schilderung des Volkslebens ausging und dabei besonders gern in der Bretagne ihre Motive holte, in der ernsten Landschaft dieser frommen Provinz, bei ihren Bauern, welche die bunte Volkstracht nicht ablegen, bei ihren Fischern, die weit aufs Meer hinausziehen. Charles Cottet (geb. 1863) hat in einem Triptychon von ergreifender Stimmung den »Abschied der Islandfahrer« gemalt, dessen Mittelbild die Feierlichkeit und die symmetrische Komposition von Lionardos Abendmahl auf ein modernes Bauernthema übertrug. Auch Cottet hatte früher der analystischen Lichtmalerei gehuldigt. Nun liebte er nur noch eine breite, flächige, dekorative Manier, das Licht der Dämmerung und matte, ruhige Farben (Abb. 342). Die Figuren seiner Bretonen sind mit den Bauern der Normandie aus Millets Bildern verwandt, sie teilen mit ihnen das Biblisch-Typische, doch tritt ein reicheres malerisches Leben an die Stelle der Milletschen Plastik. Lucien Simon (geb. 1854) ist Cottets gehaltenem Ernst gegenüber von lebhafterem Temperament. In den Bildern des Dorfzirkus in der Bretagne oder der Prozession hat er mit seinen weichen und gedämpften Farben fesselnde Themata ohne Furcht vor dem schrecklichen Vorwurf einer »literarischen« Malerei behandelt.

Ein wenig farbig aufgehellt erscheinen die Carrièreschen Nebelschleier bei Edmond Aman-Jean (geb. 1860), der am liebsten die Köpfe und Gestalten schlanker, blasser Frauen und Mädchen (Abb. 343) in die gedämpfte Buntheit eines duftigen Märchenwaldes stellte. Aman-Jean läßt deutlich den Einfluß des englischen Ästhetizismus erkennen, der auf die

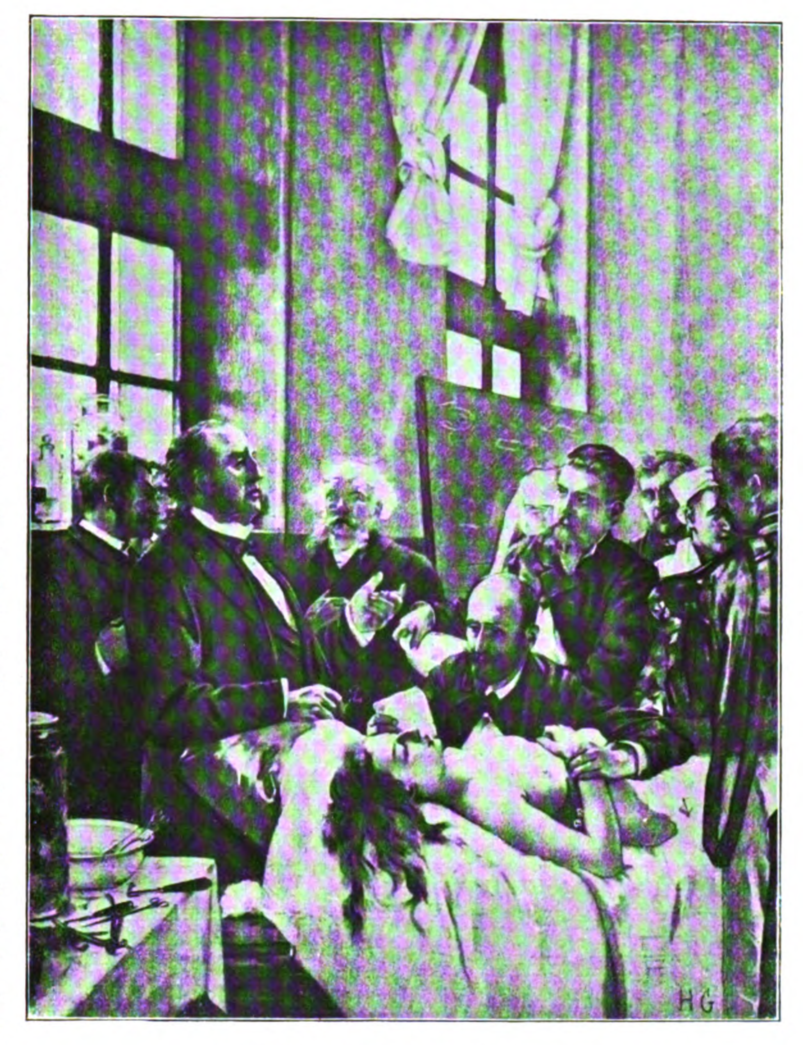


346. Paul Helleu. Junges Mädchen. Radierung



347. **Jean-Joseph Benjamin-Constant.** Des Künstlers Söhne

dekorative Malerei der jüngeren Franzosen vielfach gewirkt hat. Diese Einflüsse, verbunden mit einer katholischen Mystik mehr romanischen Gepräges, zeigten sich am seltsamsten in der Kunst der wunderlichen Maler vom »Rosenkreuzerorden«, der im Anfang der neunziger Jahre in Paris Aufsehen erregte, und in dessen Mittelpunkt der Moreau-Schüler Ary Renan (1858—1902), der Sohn Ernest Renans und Enkels Ary Scheffers, stand. Eine rechte Mischung von französischen und englischen Anregungen ist ferner Henry Martin (geb. 1860), der die flimmernde Strichelmalerei der Neoimpressionisten, die zarten Verschleierungen Aman-Jeans, den Symbolismus der Präraffaeliten und den Vertikalstil Puvis de Chavannes' eigenartig miteinander vermischt. Auch sonst treffen wir Spuren des Einflusses, den Puvis ausgeübt. Bei Maurice Denis (geb. 1870) sucht herbe Linienrhythmik mit neuromantischer Frömmigkeit und modernem Farbensinn eine merkwürdige Verbindung einzugehen (Abb. 344). Er strebt schon zu einem neuen Stil, zu Kompositionen von dekorativer Haltung; die Zartheit und der gedämpfte Schimmer des rötlich leuchtenden Lichts, das er darüber breitet, tauchen sie in eine märchenhafte Sphäre, freilich oft auch in einen flauen und süßlichen Ton. Ferdinand Humbert (geb. 1842) hat in seinen Pantheonbildern Puvis unmittelbar nachgeeifert. Die ältere Art der dekorativen Malerei klingt noch in Ferdinand Cormon (geb. 1845), der namentlich mit seinen Szenen aus dem Leben der Urzeit (Kain, Rückkehr von der Bärenjagd, Wandgemälde im Naturhistorischen Museum) Aufsehen erregt hat, und in Raphaël Collin (geb. 1860) an, bei dem das Traditionelle sich mit einer zarteren Lichtmalerei verbindet (Dekorationen im Foyer der Komischen Oper).



348. Henry Gervex. Vor der Operation

Humbert ist auch ein vortrefflicher Porträtist, dessen Spezialität graziöse und elegante Frauen sind, meist gegen den Hintergrund grüner Büsche oder leuchtender Blumen gestellt. Jacques Emile Blanche (geb. 1861) übertrifft ihn noch in der Flottheit des Arrangements und in der delikaten, wiederum von englischem Geschmack beeinflußten Malerei, mit der er die vornehmen Frauen des modernen Paris verewigte (Abb. 345). Paul Helleu aber (geb. 1859) liebte den Typus der amerikanisierten jungen Pariserin, deren schlanke Silhouette er auch gern in seinen Radierungen festhielt (Abb. 346), und folgte ihr auf den Sportplatz und die elegante Segeljacht. Neben den Porträtisten der Frauen stehen die der Männer. C. A. E. Carolus-Duran (1838—1917), den später das Übermaß der Aufträge oft zu glatter Routine verleitete, hat in seiner Frühzeit Bilder von großer Kraft gemalt, naturalistische Szenen und Frauenakte in der Art Courbets, auch feine Bildnisse, die geistreiche Charakteristik mit solider Farbenkunst vereinigten. Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845—1902) verdanken wir neben dem schönen Doppelbildnis seiner Söhne (Abb. 347), deren Köpfe aus weichem Dunkel aufleuchten, eine lange Reihe Porträts der bedeutendsten Zeitgenossen.

Bei allen diesen Künstlern kreuzen sich die Einflüsse der großen Anreger in vielfachen Wandlungen. Natur und Phantastik, Wirklichkeitsabbild und Stilisierung, das Ideal und das Leben, der helle Tag und die Träumerei des Abends lösen einander ab. Gaston Latouche (1854—1913) hat von Monet wie von Besnard gelernt und entfaltet in seinen Schilderungen von Bällen und Maskeraden, in seinen Darstellungen ländlicher Motive, in seinen pikanten Parkszenerien blendende Lichterspiele. Le Sidaner (geb. 1862) liebt die stillen, alten Straßen, die verlassenen Wege und schweigsamen, menschenleeren Gärtchen. Etienne

Dinet (geb. 1861) ist der moderne Prophet des Orients und seiner Licht- und Farbenherrlichkeit, die neben ihm Alexandre Lunois, der ausgezeichnete Lithograph, und Georges d'Espagnat in kühnen Impressionen feiern. Etwas von dem derben Temperament und realistischen Sinn Rolls steckt im Henry Gervex (geb. 1852, Abb. 348). Die neuere Schlachtenmalerei endlich fand ihre Spitze in Aimé Morot (geb. 1850), der das Gewühl kämpfender Massen, den Elan heranstürmender Reiter als malerische Schauspiele von Kraft und Lebendigkeit schilderte.

2. Die Malerei in Deutschland

Wir haben die deutsche Malerei zu einer Zeit verlassen, als es um ihr Schicksal recht trübe aussah. Die hoffnungsvollen Keime vom Anfang und von der Mitte des Jahrhunderts waren nicht aufgeblüht; Historienkunst und Genremalerei hatten alles überflutet. Der Aufstieg aus diesen Niederungen vollzog sich jedoch wesentlich anders als in Frankreich. Von den beiden Stämmen, die auf dem Boden der deutschen Kunst nebeneinander gedeihen, erstarkte zuerst nicht der realistische, sondern der romantische. Die Namen Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées lassen uns an nichts weniger denken als an eine Eroberung der modernen Wirklichkeit oder an eine Malerei, die vor allem die Verfeinerung und Ausbildung des Farbengeschmacks zum Ziel hat. Was diese Meister suchten, war eine Kunst, die in großen und machtvollen Raumwirkungen einer tiefen Sehnsucht der Seele Erfüllung bringen, aus dem Alltag in ferne Schönheitswelten führen, in bedeutenden Linien und klangvollen Farbenakkorden das Gefühl des Beschauers im Innersten wecken sollte. Ihr Ziel war: verborgene Welten lebendig zu machen, Empfindungen durch bildliche Darstellung aufzurütteln und abzuspiegeln, das Lebensbewußtsein der Zeitgenossen machtvoll zu steigern.

Arnold Böcklin (1827—1901) hat aus seiner Abneigung gegen den Pleinairismus und Impressionismus niemals ein Hehl gemacht. Einem seiner Schüler gegenüber, die später ihre Erinnerungen an den Meister und ihre Tagebücher aus der Zeit des Verkehrs mit ihm herausgaben, hat Böcklin einmal gesagt, die Franzosen suchten »den Menschen in der Luft darzustellen«, er selbst »den Menschen im Raum«. Es ist kein Zweifel, daß das Festhalten an diesem Dogma, wie er es auffaßte, ihn verhindert hat, sein Farbenempfinden in der Linie auszugestalten, auf der es sich in seiner Jugend bewegte. In seiner Frühzeit, als der junge Baseler aus dem Düsseldorfer Atelier Schirmers über Belgien und Paris im Jahre 1850 zuerst nach Rom kam, hat er einen malerischen Geschmack an den Tag gelegt, der die höchsten Erwartungen wecken mußte. Die Waldinterieurs dieser Zeit mit ihren geheimnisvollen Schatten, die groß gesehenen Landschaftsausschnitte mit ihren Felsenschluchten, rauschenden Bäumen und ziehenden Wolken, dazwischen die kleinen Figuren seiner Menschen und Götter, die von matten oder leuchtenden goldenen Lichtern überglänzt sind, haben eine Wärme und Tiefe des Kolorits, die später immer seltener werden. Es wäre eine falsche Ehrfurcht vor Böcklins Genie, wollte man leugnen, daß er in den folgenden Jahrzehnten oft genug zu einer glatten und harten, sogar süßlichen und porzellanigen Farbe gekommen ist, die manche seiner Werke in der Schwarz-Weiß-Reproduktion, da alles auf den Gegensatz von Linie und Fläche, von Licht und Schatten beschränkt wird, reiner genießen läßt als im Original. Die malerische Rückwärtsentwicklung, die man bei Menzel antrifft und die leider charakteristisch bleibt für die meisten großen Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts, ist auch hier zu bemerken. Vielleicht hat gerade jene Härte und Buntheit der Farbe, in die eine Neigung zu starken





349. Arnold Böcklin. Gefilde der Seligen. Berlin, Nationalgalerie

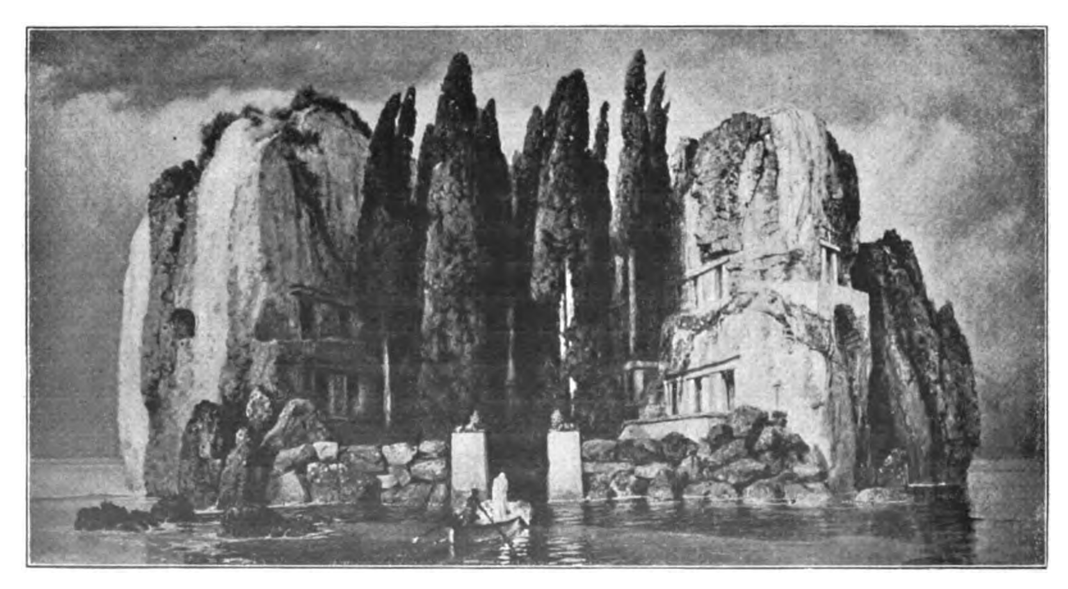
koloristischen Kontrasten Böcklin oft unversehens hineintrieb, seine ursprünglich verhöhnten Bilder dem Verständnis des großen Publikums später so nahe gebracht, daß die nun wieder kritiklose Böcklin-Begeisterung um die Jahrhundertwende entstehen konnte — der dann abermals eine Reaktion folgen mußte. Aber die ungeheure Wirkung, die er auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat, beruht auf der machtvoll zeugenden Kraft seiner schöpferischen Phantasie.

Pan, der Wald- und Erdengott der Alten, ist wie eine Verkörperung der aus Unirdischem und Irdischem gemischten Kunst Böcklins. Aber seinem Sinn genügte nicht ein schlichtes Lied auf die keusche Schönheit der Natur. Er brauchte rauschende Hymnen, um ihre Pracht zu verkünden. Das Streben zu diesem Ziel bestimmte Böcklins Entwicklung. Auf seine erste Epoche, die ihn in der Hauptsache als einen romantischen Landschafter zeigt, folgt eine zweite, in der die Figuren, früher fast als eine Staffage in das Bild hineingesetzt, deutlicher hervortreten, bis in der Hauptperiode, deren Mittelpunkt die elf großen Florentiner Jahre von 1874—1885 bilden, die menschliche Gestalt das Naturbild ganz beherrscht. Die Tendenz, die ihn leitet, ist eine immer schärfere Herausarbeitung entscheidender Linien und Formen. Die Art, wie in der ersten Periode die Umrisse der Bäume und Wolken mit großem Griff gepackt sind, deutet schon darauf hin; dann wendet er sich immer entschiedener diesen gesteigerten Raumwirkungen zu, die das Geschehene aus tiefem Schauen heraus ins Bedeutende emporheben. Nun streift er das Zufällige, das jede Einzelerscheinung in sich birgt, bewußt und planmäßig ab und sucht das Elementare, das in ihr geborgen ist. So wird jede seiner Landschaften etwas Großartiges, Feierliches. Die Pracht Italiens bot auch ihm willkommenen Anhalt zu solchen Umdichtungen. Immer wieder zog es den Schweizer, der auf der Grenze germanischer und romanischer Kultur geboren war, nach dem Süden. In jene Zeit des ersten römischen Aufenthalts, der bis 1856 dauerte, fällt auch die Heirat Böcklins mit einer Tochter des Latinerstamms, die als Symbol gelten mag für die Vereinigung deutschen und italienischen Wesens in ihm. 1862—1866 ist er wieder in Rom. Später wird Florenz seine Lieblings-



350. Arnold Böcklin. Das Schweigen im Walde
Privatbesitz, Berlin

stadt. Dazwischen wandert er in Deutschland umher, kommt nach München, wo die Bekanntschaft mit dem Grafen Schack ihn zuerst aus der schwierigen Lage seiner Jugend befreit, nach Hannover, wo er beim Konsul Wedekind die Wandbilder vom Leben des Feuers malt (jetzt in Berlin), in denen so viele der späteren Motive anklingen, kommt nach Weimar, wo er wenige Jahre an der neugegründeten Akademie als Lehrer wirkt, zurück nach Basel, wo die Fresken im Museum entstehen, schließlich, im Jahre 1885, noch einmal in die schweizerische Heimat, nach Zürich, wo die freundschaftlichen Beziehungen zu Gottfried Keller geknüpft werden. 1893 geht Böcklin dann zum zweitenmal nach Florenz, wo er in San Domenico auf dem Bergwege nach Fiesole die Zuflucht seines Alters findet. Die großen Linien und die klare Luft der italienischen Landschaft mußten seinen Neigungen entgegenkommen. Stellte er die dunklen Silhouetten kahler Felsen oder ragender Zypressen gegen den hellleuchtenden Abendhimmel, so wuchsen sie noch höher empor, düsterer noch wurde das Grün der Bäume, das Braun der Felsen, blendender dagegen die Luft, weiter und gewaltiger der Raum zwischen den Dingen und dem fernen Horizont; jeder Zug war potenziert, alles ward ausdrucksvoller. Und Böcklin steigerte nun auch durch die Farbe. In jener mitt-



351. Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Leipzig, Museum



352. Anselm Feuerbach. Hafis in der Schenke. Mannheim, Privatbesitz



353. Anselm Feuerbach. Handzeichnung

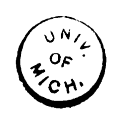


354. **Anselm Feuerbach. Iphigenie**
Erste Ausführung (1862). **Darmstadt, Museum**

leren Epoche schreitet er von den dunklen Tönen der Frühzeit zu einer auffallenden Helligkeit vor, die von fernher durch die pleinairistischen Bestrebungen der Zeit beeinflußt worden sein mag. Aber immer selbstherrlicher tritt er den Farben der Natur gegenüber; er wählt, scheidet aus und multipliziert die Glut und Leuchtkraft der Lokalwerte. Denn alles soll dem einen Zweck dienen: eine bestimmte Empfindung mit intensiver Kraft im Beschauer auszulösen. Unter seinen Händen wachsen die Kräfte der Palette. Das Helle wird leuchtender, das Dunkle voller und tiefer, in ungebrochenem Glanz erklingen rote, blaue, grüne, gelbe Flächen, wie sie die Wirklichkeit nicht kennt. Landschaft und lebende Geschöpfe verschmelzen zu einer Einheit, die Gestalten werden der letzte Ausdruck der Stimmung, der der Naturausschnitt dient, eine knappere Zusammenfassung dessen, was dieser in breiterer Ausführung vorträgt. Böcklins Poetenauge sah mit der mythenbildenden Kraft der Antike in die Welt. Empfindungen und Erfahrungen seines Herzens wandeln sich und spiegeln sich in märchenhaften Bildern. Der Jubel des Schaffenden tönt wieder aus den heiteren Lenzbildern, in denen die toskanische Ebene mit bunten Blumen übersät und von musizierenden Frauen und Kindern bevölkert wird, aus den Hymnen auf die reife Pracht des Sommers, in der die Landschaft sich in ein Gefilde der Seligen wandelt (Abb. 349). Der Weg über die schaurige Einsamkeit eines Alpengipfels läßt in Böcklin die Vision der Cimbernschlacht aufsteigen. Verfallene Villen werden zu römischen Osterien, wo bacchantische Gelage gefeiert werden. In den Wäldern schlummern Nymphen, von Faunen belauscht, und da, wo die Schatten am tiefsten werden, knien Priester und opfern geheimnisvollen Gottheiten; aus dem Dickicht reitet ein Märchengeschöpf auf dem Einhorn hervor (Abb. 350). Die Fluten des Meeres teilen sich, und Nixen mit glänzend weißen Leibern, weinrote Wasserzentauren, lüsterne Tritonen, märchenhafte Seeungeheuer tauchen empor (Tafel XXIV). In großen Linien sind diese Szenen aufgebaut; ausdrucksvolle Kontraste von Vertikalen und Horizontalen erhöhen die Wirkung. Die Nähe der italienischen Kunst drängte Böcklin immer mehr zu wohlabgewogenen symmetrischen Kompositionen, zu einer Betonung der Bildmitte. Der hochaufschießende Springbrunnen zwischen den Göttinnen der Poesie und Malerei, in denen er die beiden Teile seines Wesens versinnbildlichte, schneidet das Gemälde in zwei gleiche Hälften. Die Figur der schaumgeborenen Venus erfüllt das gleiche Amt. Das Felseneiland

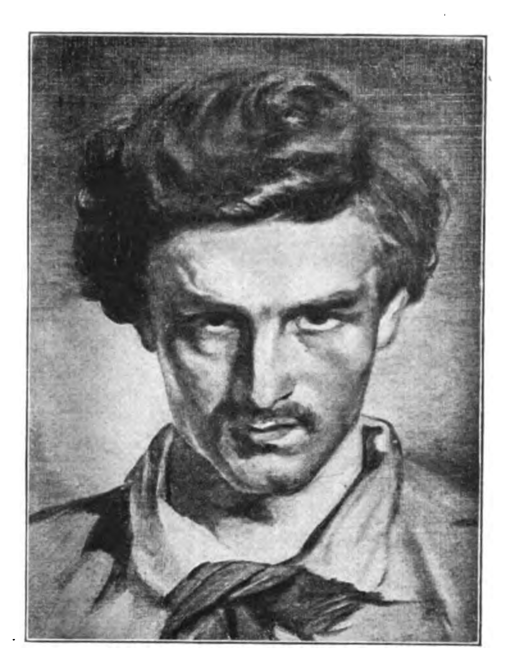


Im Spiel der Wellen. Von Arnold Böcklin
München, Neue Pinakothek


UNIV.
OF
MICH.



355. Anselm Feuerbach. Gastmahl des Plato. Berlin, Nationalgalerie

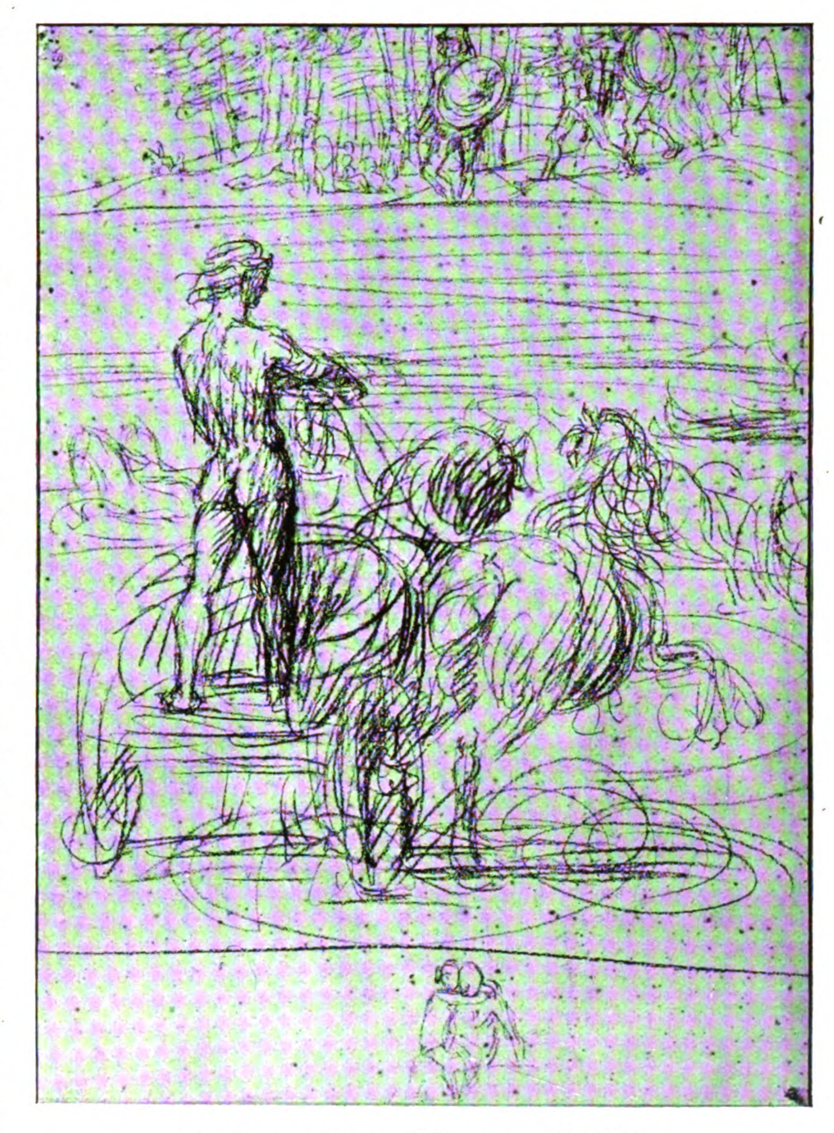


356. Anselm Feuerbach. Selbstbildnis (1852)
Karlsruhe, Kunsthalle

der Toteninsel (Abb. 351), ganz auf die Wirkung feierlicher Vertikalen gestellt, ist genau in die Mitte der Leinwand hineinkomponiert.

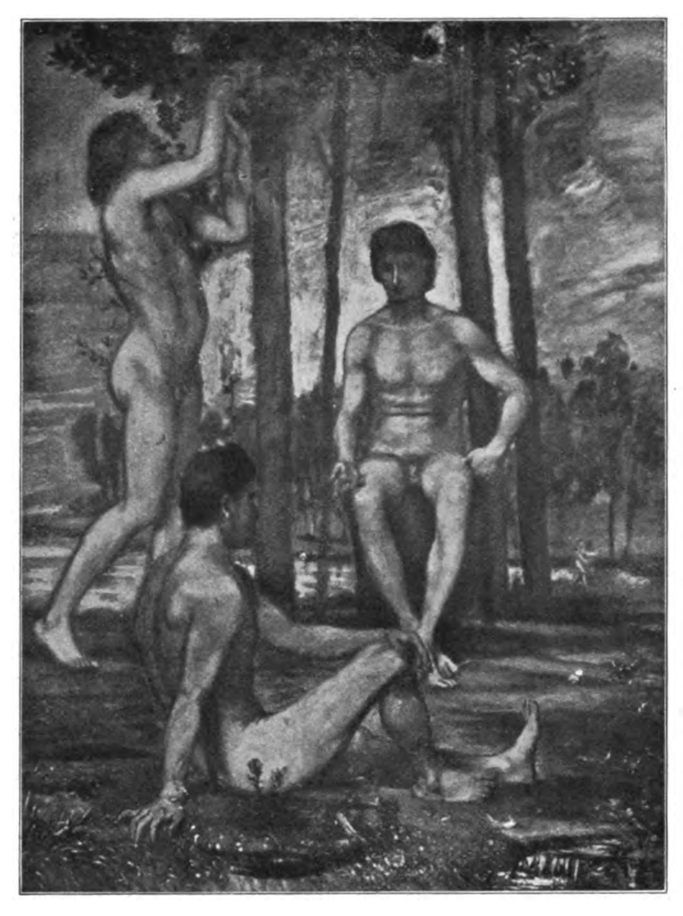
Unablässig war Böcklin bemüht, in seinen Werken die höchste Ausdrucksmöglichkeit zu erreichen. Wie ein Gelehrter hat er alte Rezeptbücher durchstudiert, wie ein Alchymist in seinem Atelier die Farben sich selbst gerieben und gemischt, um die reinste Leuchtkraft zu gewinnen. Bewußt wird mit Kontrasten gearbeitet, werden Helligkeits- und Dunkelheitsmassen, etwa das schimmernde Weiß eines nackten Frauenkörpers und der braunbehaarte Leib eines zottigen Fauns, in Gegensatz zueinander gebracht, wird das Auge von der Szene des Vordergrundes durch allerlei Mittel, oft durch den geschlängelten Lauf eines Flusses oder Baches, in den Hintergrund geführt und damit die Raumillusion erhöht. Der höchste Wert aber wird auf die Einheit des Bildausdrucks gelegt. Böcklin erzieht sich darum bewußt zu einer Unabhängigkeit von der Natur. »Das ewige Naturstudienarbeiten führt zu nichts,« hat er einmal gesagt. Seine Studienfahrten beschränkten sich darauf, daß er Eindrücke sammelte, die er dann aus der Erinnerung verwertete. Nur so ließ sich die fortreißende Kraft seiner Werke erreichen, wenngleich es eben diese Selbstherrlichkeit war, die ihn oft auch zu Fehlern und Härten führte. Wir fühlen, daß oft unser tiefstes Naturempfinden durch Böcklins Personifikationen sichtbar gemacht worden ist, und wir fühlen, daß es aus dem Geiste deutschen Wesens heraus geschah. Italien ist fast ausschließlich der Schauplatz von Böcklins Werken, aber es sind südliche Striche, mit dem Auge eines Germanen gesehen, mit der Kunst eines nordischen Balladendichters beschrieben. Kein Römer und kein Italiener hat je sein Vaterland so betrachtet. Es ist eine urtümliche Kraft in dieser Art, die Antike wieder heraufzubeschwören, eine unverwüstliche Barbarengesundheit, deren Sinnlichkeit derb und zugreifend, deren Humor nicht fein behutsam ist, sondern lieber mit Keulen dreinschlägt. Wohl hat man bei Böcklin zwischen den großen Würfen und dem Mißlungenen zu scheiden. Aber es bleibt das Lebenswerk eines Meisters, der auf neuen Wegen eine Kunst festlicher Wirkungen begründet hat.

Italien, in dem Böcklins Kräfte entbunden wurden, ist auch Feuerbach und Marées eine zweite Heimat geworden. Anselm Feuerbach (1829—1880) gehört wie Rethel zu den Großen der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, die bis zu ihrem Ende mit dem Unverstand der Menge zu ringen hatten, im Kampfe mit dem widrigen Geschick dem Moloch der neuen Kultur, der Nervosität, zum Opfer fielen, früh verbittert und zerrüttet starben und erst lange nach ihrem Tode die Anerkennung und den Ruhm fanden, nach dem sie im Leben vergebens dürsteten. Feuerbach stand mitten im Kampfe zwischen den romantischen, gegenwartfeindlichen, und den modernen, gegenwartfrohen Kräften. Sehnsucht nach Schönheit ist das Motto seines Lebens gewesen, und an dem unlösbaren Problem, einen Ausgleich zu finden zwischen dieser Sehnsucht und der Wirklich-



357. Hans von Marées. Wagenrennen. Rötelskizze

keit, ist er zugrunde gegangen. Auch Feuerbach war in Paris, um das malerische Handwerk zu lernen, doch von dem bunten Farbengeschmack der Historienmaler wandte er sich mehr dem Nachklassizismus zu, den Ingres gepredigt hatte, und dem auch sein Lehrer Couture nicht fern stand. Aber Ruhe fand der Unstete erst in Italien. »In Venedig,« so schreibt er, »verkündigt sich das Morgengrauen, in Florenz brach die Morgenröte an, in Rom aber vollzog sich das Wunder, das man eine vollkommene Seelenwanderung nennen kann — eine Offenbarung.« Ein einsamer Grübler, eine zart empfindende Seele suchte hier die freie Heiterkeit der Antike. Ein Meister des Fragments, der Skizze, des Aphorismus — das große Korpus seines schriftlichen Nachlasses, das Allgeyer herausgab, vergönnt uns einen Einblick in die Zerrissenheit seines Wesens — suchte die Klarheit und Geschlossenheit der alten Kunst. In seinen Bildern ruht etwas wie Trauer, eine Klage um die unwiederbringlich verlorene Unbefangenheit. Als Feuerbach nach Italien kam (1855), studierte er mit besonderem Eifer die Venezianer, deren tiefes und sattes Kolorit sich bald neben den lebhaften Farben der Franzosen in seinen Bildern bemerkbar macht; die Kinderbilder der nächsten Jahre und noch das Fragment gebliebene »Konzert« halten die Erinnerungen an Venedig auch weiterhin fest. Romantische Stoffe waren es hauptsächlich, denen er sich zuerst zuwandte; die Bilder aus dem Leben Dantes und Petrarcas, der Tod des Pietro Aretino, der Entwurf zum Hamlet, die Versuchung des heiligen Antonius, Hafis in der Schenke (Abb. 352) entstanden in den fünfziger Jahren, zum Teil schon in Paris und während des Aufenthalts in Karlsruhe.



358. Hans von Marées. Jünglinge unter Orangenbäumen
München, Neue Pinakothek

Allmählich aber weichen die leuchtenden Töne einem zarten, gedämpften Blaugrau, das nach und nach alle Malereien Feuerbachs beherrscht. Und in Rom wendet er sich ganz der Antike zu (Abb. 353). Nicht zufällig wählte er sich so gern aus der hellenischen Sage die Mythen der Medea und der Iphigenie (Abb. 354). Sein Herz war von Leidenschaften zerrissen wie das Herz Medeens, und wie Iphigenie fühlte er sich an ein fernes, fremdes Gestade verbannt, auch er stand am Ufer, »das Land der Griechen mit der Seele suchend«. Doch was er gab, war Griechentum, gesehen durch das Medium modernen Empfindens. Die zurückhaltende Farbenstimmung seiner Kompositionen, das malerische Halbdunkel, das den Ausdruck der Trauer, der Müdigkeit verstärkt, der trübe nordische Himmel, der Landschaft wie Menschen in ein ernstes Grau hüllt, das alles hebt auch seine Darstellungen antiker Stoffe selbst die bewegteren und dramatischen Szenen, wie das Gastmahl des Plato (Abb. 355), die Amazonenschlacht, den Titanensturz, zu persönlichen Bekenntnissen empor. Daneben steht die Reihe von Feuerbachs Bildnissen, unter denen die Bilder der Nanna, der römischen Schustersfrau, die sein Modell war, und deren majestätische Schönheit Jahre hindurch seine Werke beherrschte, dann seine Selbstporträts (Abb. 356) und das wundervolle Bildnis der Stiefmutter die erste Stelle einnehmen, Menschenschilderungen von höchster Einfachheit und Größe der Anschauung. Doch alle seine Mühe, eine monumentale Kunst zu schaffen, die ihre Wirkungen in dem edlen Rhythmus ruhiger Linien, in dem sanften Klang stiller Farben sucht, fand kein Echo. 1873 ward Feuerbach nach Wien berufen, wo die schlichte Vornehmheit seiner Kunst gegen den lauten Prunk des Makartschen Farbenrausches nicht aufkommen konnte. Die Enttäuschungen, die er hier erlebte, ließen ihn wieder nach Italien fliehen und führten ihn bald der Verzweiflung und dem Tode in die Arme.

Auch Hans von Marées (1837—1887) hat sich in inneren Kämpfen verzehrt, um früh als ein gebrochener Mann aus seiner Laufbahn gerissen zu werden. Ihn verbindet mit Feuerbach und Böcklin das Streben nach einer großen monumentalen Raumkunst, die er im Grunde reiner faßte als jene beiden, und die tiefe Liebe zur Antike. Doch es war ihm nicht gegönnt, auch nur in wenigen Werken das, was er ersehnte, voll auszusprechen. Marées'

ganzes Schaffen ist ein großes Fragment geblieben. Noch stärker als bei Böcklin war bei ihm die Neigung ausgeprägt, seine Darstellungen ganz auf Linie, Umriß und Komposition, auf die Kontraste von Horizontalen und Vertikalen aufzubauen. Von der Natur vielleicht mehr zum Bildhauer bestimmt — und tatsächlich hat Marées auch auf einen Kreis jüngerer Bildhauer bestimmend eingewirkt — treibt ihn sein Schicksal zur Malerei. Zeichnungen in Bleistift und Rötel, die wie Vorarbeiten eines Plastikers zu Reliefentwürfen anmuten, haben eine Größe und einen Schwung des Linienausdrucks, der an die Meister der Renaissance denken läßt (Abb. 357). Mit der Ölfarbe hat sich Marées weidlich gequält; aber wenige hatten dies starke Talent für mächtige, mystisch-dunkle koloristische Akkorde, für breit vorgetragene Lichtwirkungen, für dekorative Farbenverteilung. In den souverän gemalten, in der farbigen Anlage wie in der Charakteristik gleich eindrucksvollen Porträts der sechziger Jahre, zumal in seinen Selbstbildnissen, bewegte sich Marées noch auf gut geebneten Bahnen. Dann begann sein Ringen um einen neuen, aus den Gründen des Gefühls quellenden Ausdruck. Die späteren Kompositionen, in denen Marées tiefste Sehnsucht sich spiegelt, sind ganz auf die Sichtbarmachung großer Raumvorstellungen gerichtet. Es sind Freskomalereien auf Leinwand übertragen, in denen der Künstler vollbewußt die Lehren der Antike und der Renaissance mit modernem Geiste durchdringen



359. Heinrich Franz-Dreber. Italienische Landschaft



360. Albert Welti. Hexensabbat



361. Albert Welti. Die Mondnacht. Radierung

wollte. In schweren Tönen sind diese Bilder gemalt, zuerst biblische Stoffe, die in heidnische Legenden umgedeutet sind, wie der heilige Martin und der heilige Georg, dann griechische Mythen, wie der Raub der Helena, das Urteil des Paris, die schon zu der letzten Gruppe seiner Gemälde herüberführen, in denen nur nackte menschliche Gestalten erscheinen, die nichts bedeuten und vorstellen wollen als eben die schönen Körper vollendet gebildeter Menschen in einer idealen Landschaft, als helle, weich modellierte Flächen gegen dunkelnden Grund (Abb. 358). Jünglinge und Frauen, ähnlich wie bei Puvis zwanglos gruppiert, die unter früchtebeladenen Bäumen stehen, still zusammen sitzen, ohne das Wort aneinander zu richten, oder auf ungezäumten Rossen sich tummeln. Es sind Träumereien aus einer phantastischen Schönheitswelt, feierliche, dem Alltag entrückte Kompositionen. Immer schwebt der dekorative Zweck vor: einen Saal, eine Halle, einen festlichen Raum zu schmücken. Nirgends ein aufgeregtes Spiel, überall würdige Ruhe, Gemessenheit. In dieser Welt des Marées haben nur die Forderungen einer hohen, stolzen Schönheit Geltung, leben nur die großen Gesetze ein-



362. Wilhelm Leibl. Der Trinker. Radierung

facher Stellungen, Bewegungen, Gesten, die mit den Linien des landschaftlichen Hintergrundes kontrastieren. Und ähnlich wie Puvis und Böcklin ist er, unterstützt von seinem Freunde, dem Kunstforscher Konrad Fiedler, ein grimmiger Gegner aller naturalistischen und impressionistischen Bestrebungen gewesen. Fiedler ward auch nach dem Tode seines Freundes der Erbe fast aller seiner Werke, die er später dem bayerischen Staate vermachte; sie werden als eine geschlossene Sammlung in der Münchner Staatsgalerie aufbewahrt. Die einzige Bestellung, die Marées zuteil ward, war die dekorative Folge in der Zoologischen Station zu Neapel. Er machte daraus einen Bilderzyklus, der den Höhepunkt der deutschen Monumentalkunst darstellt: eine Reihe von Schilderungen südlich freien Lebens in großer Natur, die in klaren Farben und wundervoll leichtem Vortrag den Sinn des Wandgemäldes im Tiefsten erfaßten. Dies meisterliche Werk läßt erkennen, was seine schöpferische Größe uns hätte schenken können, wenn man sie verstanden und genutzt hätte. Auch Marées hat, nachdem er seine künstlerische Tätigkeit in Berlin unter Steffeck begonnen hatte — Reiter- und Soldatenbilder bildeten daher seinen Beginn —, eine Reihe von Jahren in München zugebracht, wo er dem Kreise Pilotys nahe trat, bis er 1864 nach Rom ging. Dort scharte sich in den letzten Jahren seines Lebens um ihn ein großer Kreis jüngerer Künstler, die in ihm einen Führer zu neuen Zielen verehrten.



363. Wilhelm Leibl. Der Jäger. 1875
Berlin, Nationalgalerie

Einige Zeitgenossen und Nachkömmlinge der großen Trias sind als Gleichstrebende neben ihr zu nennen. So vor allem Heinrich Franz-Dreber (1822—1875), der als Landschafter den romantischen Klassizismus Prellers schon mit dem Naturgefühl Böcklins verband (Abb. 359) und in Rom auf den jüngeren Künstler offenbar anregend gewirkt hat. Auch Franz-Dreber hat schon jene große Linie in den Silhouetten der Bäume und Felsen, auch er hat schon seine Landschaft mit mythologischen Figuren, wie Odysseus, Prometheus, Psyche und Eros, oder mit schönen Frauen und Kindern verbunden, die über den Charakter der Staffage hinausgehen und die Stimmung der umgebenden Natur noch einmal in sich zusammenfassen. Neben Marées wirkt als sein getreuer Knappe sein Schüler Karl von Pidoll (1847—1901), dessen Zeichnungen namentlich die bedeutende Liniensprache des Lehrers und Freundes, wenngleich mit geringerer Kraft, wiederholen. Böcklin hat vor allem auf einige jüngere Schweizer gewirkt, von denen Hans Sandreuter (1850—1901) sich dem Meister unmittelbar und schülerhaft anschloß, während Albert Welti (1862—1912) als Maler und Radierer zu einer eigenartigen, aus einer ganz persönlichen Welt- und Naturanschauung erwachsenen Phantastik gelangte (Abb. 360). Romantisch fabulierende und volkstümliche



364. Wilhelm Leibl. Die Dorfpolitiker. Berlin, Sammlung Arnhold

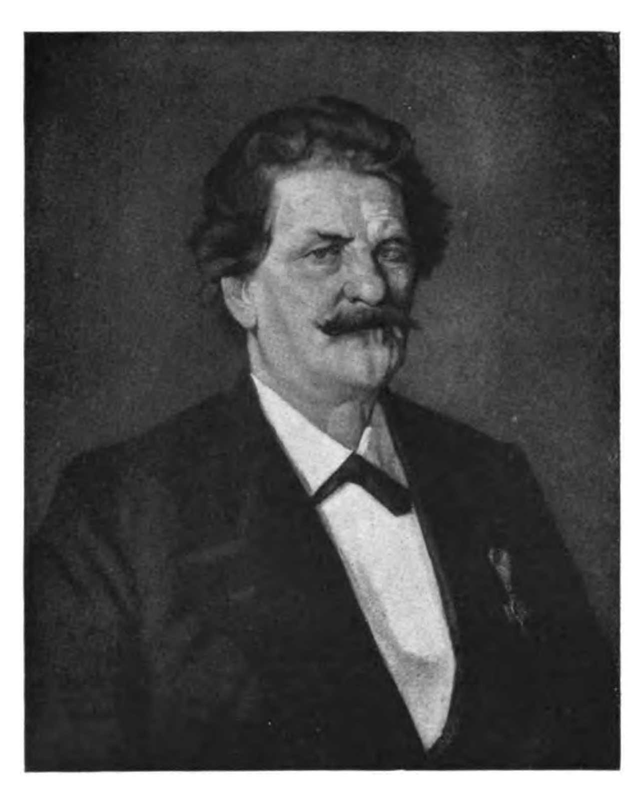
Züge, wie sie die Schweizer Kunst stets gern zeigte, verbanden sich bei Welti mit der klaren Komposition und den betonten Lokalfarben, die er bei Böcklin fand (Abb. 361).

Die Eroberung des modernen Lebens und die Aneignung des neuen Farbenempfindens und Farbenvortrags war inzwischen in Deutschland nur langsam vor sich gegangen. Erst die mächtige Erscheinung Courbets in Frankreich brachte die Bewegung in rascheren Fluß. Schon Viktor Müller hatte in Paris die Kunst des Meisters von Ornans auf sich wirken lassen, aber er war in der Heimat wenig beachtet worden. Was er erstrebte, suchte mit größerem Erfolge an der Münchner Akademie Arthur von Ramberg (1819—1875), der äußerlich neben Piloty eine nur bescheidene Rolle spielte, einem aufmerksamen Schülerkreise weiterzugeben. Von ihm ward Wilhelm Leibl (1844—1900) angeregt, der Courbets Art nun wirklich in Deutschland einbürgerte, ohne ihn nachzuahmen. In Leibl erwuchs Deutschland das stärkste malerische Talent des ganzen Jahrhunderts. Auch der letzte Rest eines erzählenden oder literarischen Gehalts ist aus seinen Werken verschwunden; eine dekorative Absicht wird nicht angestrebt. Das, worauf es ankommt, ist lediglich die Wiedergabe des in der Natur Gesehenen mit dem Mittel der Farbe. Von Temperament und Phantasie ist kaum die Rede. Die ganze Lebenskraft dieses eisernen Menschen, der ein Hüne war an Größe und körperlicher Kraft und zugleich ein Riese an Willen, ist lediglich darauf gestellt, die Dinge der Welt nach ihrer stofflichen Erscheinung malerisch zu charakterisieren. Leibl ward in seiner Hauptepoche der Maler der bayrischen Bauern, und die Titel seiner Bilder könnten wohl daran denken lassen, er sei verwandt mit den Malern der Dorfgeschichten. Aber ein Leiblsches Bild unterscheidet sich von einem Defreggerschen wie ein Anzengrubersches Drama von einem Repertoirestücke des Schlierseer Bauerntheaters. Er sah die Bauern nicht mit dem



365. Wilhelm Leibl. Drei Frauen in der Kirche
Hamburg, Kunsthalle

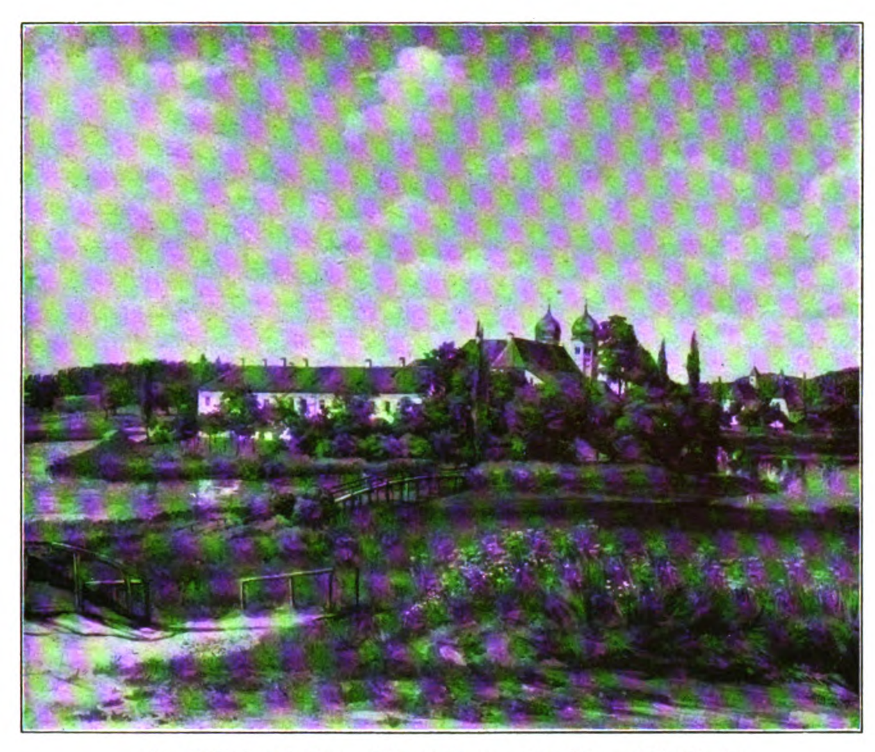
Auge des Touristen, den sie als Glieder einer fremden Welt interessieren oder amüsieren, nicht durch die rosige Brille des Städters, der hier Einfachheit und Ländlichkeit sucht, auch nicht mit der epischen Feierlichkeit Millets, sondern völlig objektiv, als ein Beobachter, der, von niemand bemerkt, seine Gestalten im Wirtshaus und in der Wohnstube, beim Spinnrocken und in der Kirche, bei der Arbeit und auf der Jagd belauscht. So geht er in seinen Gemälden wie in seinen meisterhaften kleinen Radierungen vor (Abb. 362). Die Münchner internationale Ausstellung von 1869, die durch das Erscheinen Courbets eine historische Bedeutung für die deutsche Kunstgeschichte gewonnen hat, war für Leibl entscheidend. Er folgte Courbet nach Paris, und obwohl der Krieg seinem Aufenthalt schon nach einem Jahre ein Ziel setzte, hat er doch viel dort gelernt; denn seine malerische Veranlagung kam dem neuen französischen Realismus auf halbem Wege entgegen. Die Frucht dieser Studien ist eine lange Reihe von Bildern, deren malerische Qualität nicht hoch genug gepriesen werden kann. In den Porträts, den Einzelfiguren (Abb. 363) und den Gruppen jener Jahre, wie den Dachauerinnen der Nationalgalerie, ist ein malerischer Vortrag von einer Breite, einer Weichheit und einem inneren Leben, dem sich von zeitgenössischen Arbeiten gar nichts und von späteren deutschen Gemälden nur sehr wenig an die Seite stellen läßt. Mit flockigen, oft nur wie Tupfen aufgetragenen Strichen werden Gesichter und Körper aus dem dunklen Braungrau des Hintergrundes heraus modelliert und die saftigen Farben des ganzen Bildes zu klaren Harmonien geordnet. Die Umrisse sind gelockert, die ganze Erscheinung aus dem Zeichnerischen ins absolut Malerische übertragen. Später ist Leibl, der sich aus dem Trubel des Münchner Kunstlebens in einsame Nester, nach Aibling und Kutterling am Fuß des Kaisergebirges, zurückzog, von diesem flotten und breiten Vortrag zu einer Holbeinschen Feinheit über-



366. Wilhelm Trübner. Bildnis von J. Gungl

gegangen, und es machte ihm nun Freude, jedem Zuge zu folgen, den sein Auge entdeckte. Und Leibls Auge sah alles, jede Furche und Runzel des Gesichts, jeden Faden der groben Bauerngewänder, die bei ihm nicht aus der Maskengarderobe geborgt, sondern vom Dorfschneider angefertigt sind. Mit dieser unerschütterlichen Ehrlichkeit hat er auch die Umwelt seiner Landsleute gemalt, die sauberen Stuben, die Hügelketten und Wiesen des oberbayrischen Landes, wo er als Bauer unter den Bauern lebte. Er schilderte, was er sah, jede Eckigkeit, Plumpheit und Häßlichkeit, ohne einen Hang zur Verschönerung oder »Idealisierung« im älteren Sinne zu verspüren. So entstanden seine Meisterwerke, die »Dorfpolitiker« (Abb. 364), die Bilder der Jäger und Wildschützen, die Schneiderwerkstätte, die Szenen der Bauern am Spinnrocken, im Wirtshaus bei der neuen Zeitung, in der Familienstube und, das vielleicht größte Wunderwerk seiner Hand, die »Drei Frauen in der Kirche« (Abb. 365), ein Bild, an dem Leibl jahrelang mit unsäglichem Fleiß arbeitete, um die Kontraste der Gestalten des jungen Mädchens, der älteren Bäuerin und der Greisin, ihre Gesichter, Hände, Kostüme, in dem helldunklen Raum malerisch zu bewältigen.

Um Leibl scharte sich zu Anfang der siebziger Jahre in München ein ganzer Kreis Gleichstrebender, die zum Teil wie er Schüler Rambergs waren. An erster Stelle steht darunter Wilhelm Trübner (1851—1918), wie der Meister von Aibling ein Maler strenger Sachlichkeit, von starkem Naturgefühl und einer koloristischen Empfindung, die überall, auch im bescheidensten Fleckchen, in jeder Zimmerecke und an jeder Baumrinde sich ergötzt. Trübner ist in seinem Vortrag temperamentvoller und wuchtiger als Leibl, wenn er gleich mit ihm die Neigung zur Darstellung des Wirklichen im Zustand absoluter Ruhe teilt. Der männliche Strich seiner Farbe hat sich immer kräftiger entwickelt und ist schließlich zu einer malerischen Monumentalität aufgestiegen, neben der alles andere schwächlich und weichlich erscheint. Seine Ausflüge in die Fabelwelt, zu Zentauren und Walküren, hat Trübner bald aufgegeben, um sich mit der gesunden Sinnlichkeit seines Farbengefühls lediglich an das Wirkliche und Seiende zu halten. Von einer dunkleren, tonigen Malerei, die den Pariser Werken Leibls nahe kommt und auch mit Courbet Berührung hat (Abb. 366), ist er später zu immer helleren und lichteren Klängen gekommen. Das Schönste hat er in diesen späteren Jahren in seinen Landschaften gegeben, durch deren saftiges, wundervoll belebtes Grün die weißgelben Mauern von Klöstern und Schlössern schimmern (Abb. 367). In der letzten Epoche hat Trübners Technik eine fast brutale Derbheit angenommen. Mit mächtigen Pinselstrichen, die wie Mauersteine



367. Wilhelm Trübner. **Kloster Seeon. Magdeburg, Privatbesitz**

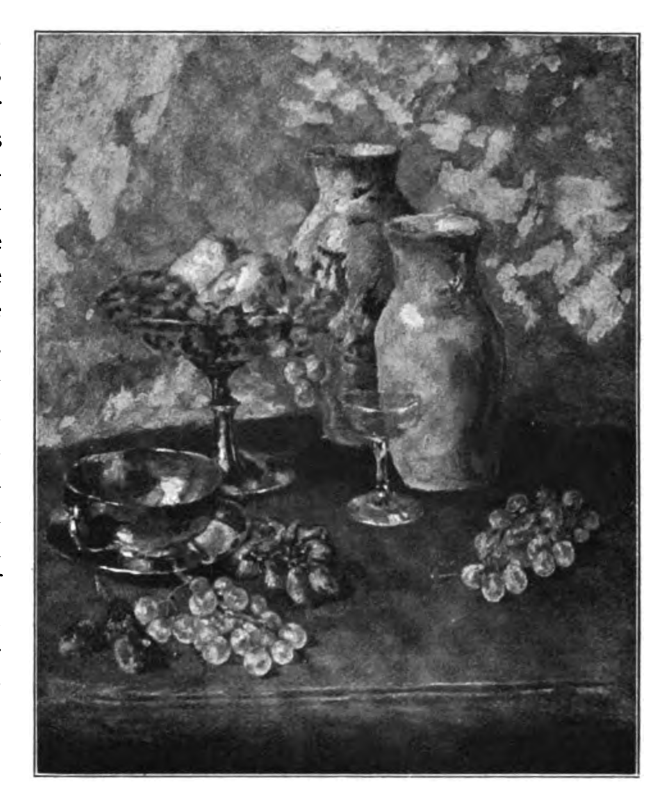
aneinander gesetzt sind, hat er versucht, die Reflexe hellsten Sonnenlichts unter dem Blätterdach grüner Bäume, den Widerschein gedämpfter Beleuchtungen auf Gesichtern und farbigen Kostümen, auch auf weiblichen Akten, wiederzugeben. Doch hat er auch mit dieser gewaltsamen Malersprache, namentlich in einigen großen Reiterporträts (dabei ein Selbstporträt [Abb. 368] sowie Bildnisse Kaiser Wilhelms II., des Königs von Württemberg, der Großherzöge von Baden und Hessen), Wirkungen von starker Unmittelbarkeit und außerordentlicher Kraft der Farbenanschauung erreicht, wenn auch die materielle Schwere der Ölfarben nicht immer überwunden ward. Zu den bedeutendsten Mitgliedern des Leiblschen Freundeskreises gehört neben Trübner der Stillebenmaler Charles Schuch (1846—1903), der in Zusammenstellungen von Früchten, Gefäßen und Gläsern (Abb. 369) oder nur ein paar Töpfen, ein paar Büchsen und etwa einem Stück Geflügel auf einem hölzernen Küchentisch oder einem weißen Tischtuch, ebenso in einigen intimen Landschaften, Bilder von hoher Tonschönheit und malerischen Geschlossenheit geschaffen hat. Mit Schuch vielfach zusammen arbeitete der Märker Karl Hagemeister (geb. 1848), der ausgezeichnete Maler der Wälder und Buchten des Havellandes bei Potsdam. Hagemeister, der nach frühen Studienfahrten in seinem Heimatort Werder an der Havel seßhaft blieb, wo er als ein Obstbauer, Jäger und Fischer lebte, schilderte das versponnene Dickicht, das scheue Wild, die weiten Wasserflächen, später, in großartigen Bildern, die Ostseebrandung mit einer sehr persönlichen Kunst warmer Farbenstimmungen und breiter Pinselführung.

Auch Hans Thoma (geb. 1839) gehört durch den Beginn seiner Laufbahn zu dieser Gruppe. Es gibt von ihm ein Bild raufender Straßenbuben, das er gemeinsam mit Trübner gemalt hat, und in dem sich der Realismus und der gedämpfte Courbetsche Ton finden, der für den ganzen Kreis charakteristisch ist. Die älteren Landschaften und Bildnisse Thomas zeigen



368. Wilhelm Trübner. Selbstbildnis

noch deutlich die Verwandtschaft mit den Freunden, die der Schwarzwälder Bauernsohn, nach seinen Studien an der Karlsruher Akademie, in Düsseldorf und Paris, in den siebziger Jahren in München vorfand (Abb. 371). Er ward damals ein rechter Maler, der sein Handwerk aus dem Grunde versteht, seine Bilder aus solid gefügten Farben kräftig aufbaut und durch die Wärme der Empfindung, die ihn immer auszeichnete, sein technisches Können beseelte. Eine Reise nach Italien (1874—1875) hat den Münchner Aufenthalt dann unterbrochen, und im Jahre 1877 siedelte Thoma nach Frankfurt über, von wo er erst zwei Dezennien später, 1899, nach Karlsruhe als Direktor der Galerie berufen wurde. In der zweiten Epoche hat er sich vielfach von den Bestrebungen seiner Frühzeit weit entfernt, immer stärker machte sich der Träumer und Dichter geltend, der in dem jungen Realisten steckte. Schon die Art, wie er die oberdeutsche Landschaft auffaßte, machte früh eine Wandlung durch. Wenn er in seinem Heimatsdorf über die Wiesen und Bäche, über die Wälder voll rauschender Wipfel und die Berggelände mit ihren sanften Konturen, über Äcker und Dorfhäuser hinblickte, wuchs in ihm bald die Neigung heran, die Wirklichkeit poetisch zu verklären (Abb. 373). Er folgte dabei mit tiefem Verständnis den Pfaden der alten deutschen Meister, der Dürer, Altdorfer, Lukas Cranach, und es fiel ihm nicht schwer, den Anschluß an die einheimische Überlieferung zu gewinnen. Das Wort Deutschtum, so oft als unklare Phrase im Kunstkampf der letzten Jahrzehnte gebraucht, läßt sich auf Thomas Art wahrhaft anwenden. Auch als er unter dem Eindruck seiner italienischen Reise und der Böcklinschen Märchenbilder Themata behandelte, die ihn von seinem sonstigen Vorstellungskreise fortführten, etwa eine Landschaft aus der römischen Campagna oder gar eine Szene aus der antiken Mythologie, sieht das alles mehr nach Deutschland aus als nach Italien, mehr nach Dürer und Schwind als nach Böcklin oder Feuerbach. Thoma kam auf diesem Wege immer mehr zu einer Kunst, die ihren Ausdruck in der Linie sucht; seinen malerischen Vortrag, der so verheißungsvoll begann, hat er später wenig weiter entwickelt. Doch hat er mit dem zarten, hellen Licht, das nun die tonige Dunkelheit der Frühzeit gern verdrängte, die Wirkungen seiner Gemälde oft wunderbar gesteigert. Auch die Zeichnung gewinnt keine größere Freiheit, im Gegenteil, sie hält sich mit Absicht zurück, um den naiven Sinn der Thomaschen Poesie tiefer zu fassen. In den Holzschnittlinien und der blasseren Farbe



369. Charles Schuch. Stilleben. Dresden, Privatbesitz

dieser Bilder und der Lithographien, zu denen er ganz folgerichtig griff, lebt nicht der stolze Rhythmus einer beflügelten Phantasie; es klingt aus ihnen wie die Melodie eines Volksliedes (Abb. 372). Stille Landschaften steigen vor uns auf, grüne Höhenzüge, deren milde Umrisse sich in der Weite verlieren, liebliche Flußtäler mit sauberen Städtchen, die ein einsamer Wanderer durchschreitet, dunkle Eichenwälder, von murmelnden Gewässern durchzogen (Tafel I). Der Landmann versieht ernst und schweigend hinter dem Pfluge sein Tagewerk und spielt am Feierabend nach getaner Arbeit auf seiner Geige. Kinder tanzen einen Reigen oder lassen sich von der Großmutter in der Dämmerung Märchen erzählen (Abb. 370), oder der Himmel öffnet sich, und eine Engelswolke hebt sich in die Lüfte, eine rosige Fülle von drolligen kleinen Kinderleibern mit großen Köpfen und verwunderten Augen. Die Figuren der biblischen Geschichte und heiligen Legende erscheinen, nicht wie bei Uhde, aber wie in Dürers Holzschnitten, als deutsche Bauern und Bürger. Auch die Nixen und Zentauren, Dryaden und Meergötter Thomas sind keine antiken Halbgötter, sondern Wundergestalten aus deutschen Märchen, seine Engel nicht lockige Himmelsprinzen, wie sie die Madonna der italienischen Renaissance durch die Wolken tragen, sondern kleine Heinzelmännchen, putzige Buben mit Falterflügeln, Elfen aus Oberons Hofstaat. Gerade in der Unbeholfenheit der Technik wirkt der seelische Gehalt dieser Werke oft besonders stark und ergreifend, sie sind ihrer Wirkung auf jedes unbefangene Gemüt sicher. Und Thoma, der gleichfalls den Umschwung aus völliger Verkennung und Nichtachtung zu allgemeiner Schätzung durchmachte, hat mit bewußter Absicht auf eine rechte Volkskunst hingearbeitet. In der Tat haben die Lithographien und Algraphien, die er zu billigstem Preise in den Handel brachte, in den Häusern unzähliger Deutscher, auch vieler Handwerker und Arbeiter, die geschmacklosen Öldrucke verdrängt, die früher dort an der Wand prangten. Kein Nachweis seiner malerischen Härten und zeichnerischen Schwächen ist imstande, die tiefe Wirkung auf das innerste Empfinden und den reinen Genuß aufzuheben, den seine Werke auslösen. In einer Zeit des Hastens und der internationalen Betriebsamkeit, des Zweifels und der Unruhe, erschien er wie ein Hüter alter deutscher Innerlichkeit und stiller Verträumtheit, die mit unvergänglicher Liebe an der Scholle hängt.

Frankfurt, wo Thoma die reichsten Jahre seines Lebens verbracht hat, nimmt auch sonst in jener Zeit eine Sonderstellung ein. Neben Hamburg war es vor allem die wohlhabende Stadt am Main, wo eine eigne, bodenwüchsige Kunst abseits von den Aka-



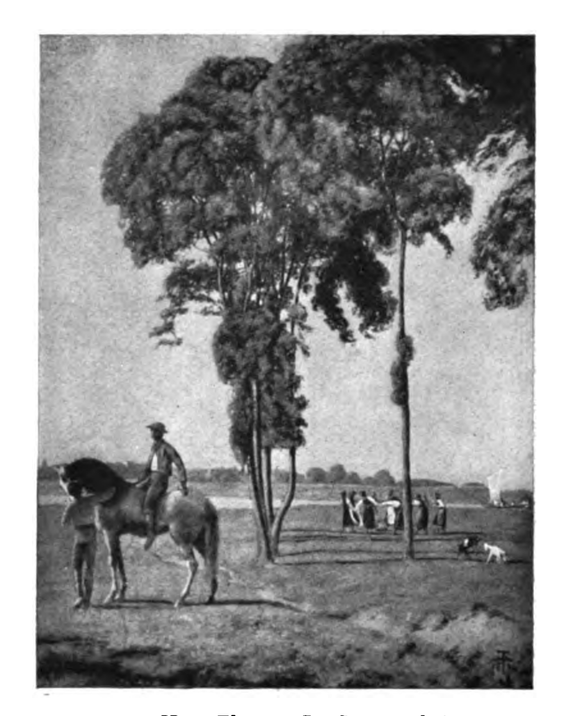
370. Hans Thoma. Märchenerzählung. Lithographie

demien emporgeblüht ist. Wir haben schon früher von der älteren Frankfurter Kunst und von der Malerkolonie gesprochen, die sich in Cronberg im Taunus angesiedelt hatte. Die Künstler jenes Kreises fanden nun ihre Nachfolgerschaft. Louis Eysen (1843—1899), der sich an. Scholderer, dann an Anton Burger und an Leibl anschloß, zeigt in seinen zarten Porträts, Landschaften und Interieurs neben diesen Anregungen unverkennbar auch seine Pariser Schulung. Wilhelm Steinhausen (1846—1924) ward dann ein rechter Nebenmann Hans Thomas, dessen deutschen Archaismus er noch mit der Frömmigkeit der Nazarener verbindet, die Philipp Veit einstens nach Frankfurt gebracht hatte. Das Selbstporträt, das Steinhausen von sich und seiner Gattin gemalt hat (Abb. 374), seine einfachen Landschaftsausschnitte mit dem duftigen Grün ihrer Wiesen und Büsche, seine Zeichnungen und Lithographien biblischer Szenen erinnern unmittelbar an den Meister, der hier das Vorbild gab. Auch Karl Haider (1846—1912) ist mit Thoma verwandt, dessen Neigung zu den Altdeutschen in seinen Landschaften wiederkehrt. Haider hat Bäume und Wiesen, die sanften Erdwellen des ansteigenden Gebirgslandes und die Wolken, die darüber ziehen, mit einer Zärtlichkeit und Liebe für das winzigste Detail ausgeführt, die fast an die flandrischen Primitiven erinnern. Deutsche Volksliedpoesie und Innigkeit schwebt auch über diesen Bildern, die das Letzte unserer Landschaft so tief zu erfassen streben und auf kleiner Fläche etwas von der weiten Raumpoesie anstreben, die kennzeichnend ist für einen Teil unserer Kunst. Oft malt Haider auch mit der gleichen Akkuratesse einzelne Figuren, oder er gewährt märchenhaften Gestalten Einlaß in sein Reich (Abb. 375), sogar Dante und Beatrice erscheinen, die sich wunderlich genug ausnehmen in dieser deutschen Landschaft.

In München hatten sich Haider und Steinhausen an Thoma angeschlossen. Leibl hatte dort den treuesten Genossen in Johann Sperl (1840—1914) gefunden, der ihm später in den einsamen oberbayrischen Gebirgsdörfern Gesellschaft leistete (Abb. 376) und ebenso in seinen redlichen Bildern des Berglandes und der gartenumstandenen Bauernhäuschen dem vergötterten Freunde folgte. Auch Theodor Alt (geb. 1846, Abb. 377) und Rudolf Hirth du Frênes (1846—1916) gehörten zum Münchner Freundeskreise Leibls, der selbst in seinem berühmten Jugendbild der beiden Künstler, die im Atelier einen Kupferstich betrachten, Hirth und Haider verewigt hat. Hirth hat dann Leibl und Sperl zusammen im Segelboot sitzend gemalt und Charles Schuch porträtiert, Alt wieder Rudolf Hirth im Atelier und Leibls Arbeitsraum im Bilde festgehalten — so eng hängen die Mitglieder dieses Kreises zu-



371. **Hans Thoma. Bildnis**



372. **Hans Thoma. Im Sonnenschein**
Berlin, Privatbesitz



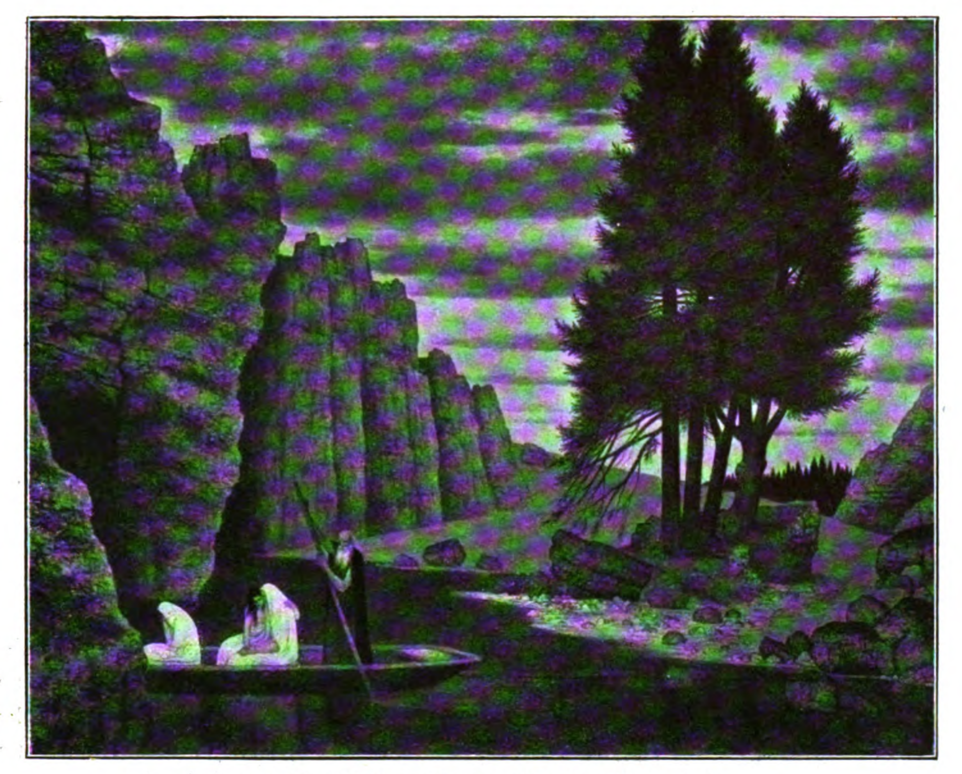
373. Hans Thoma. Schwarzwaldgarten. **Frankfurt, Privatbesitz**



374. **Wilhelm Steinhausen, Bildnis des Künstlers und seiner Gattin**

sammen. Hirths bedeutendste Leistung war die Hopfenlese (im Breslauer Museum), ein Bild von schlichtem Realismus und außerordentlicher Feinheit des Tons; in späterer Zeit hat er ebensowenig wie Alt Werke geschaffen, die mit den Arbeiten der Frühzeit den Vergleich aushalten.

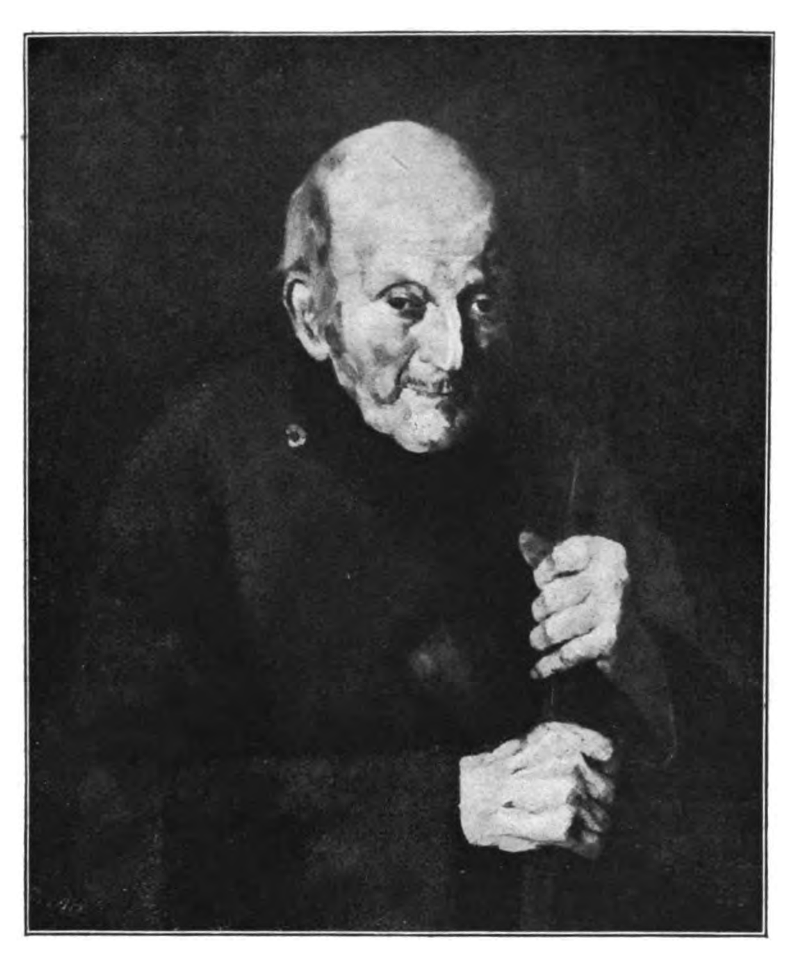
Eine Verbindung zwischen diesen Münchner Realisten und den großen Römern stellt Franz von Lenbach (1836—1904) her. Er war ein Schüler Pilotys, und dessen Unterweisung klingt vernehmbar in dem malerischen Eklektizismus nach, dem Lenbach sich später hingab. Doch in seiner Jugend hat auch er einer kräftigen Wirklichkeitskunst gedient. Als ein Maurermeisterssohn aus Schrobenhausen in Oberbayern war er an die Akademie gekommen; sein gesunder Wahrheitssinn trieb ihn zur Darstellung ganz schlichter und natürlicher Szenen und zu einer Malerei, die ihre Farben nach denen der Natur einstellte. Die dramatisch bewegte Gruppe der vor dem Wetter flüchtenden Bauern und zahlreiche Naturstudien von erquickender Frische beweisen es. Auch auf seinen weiten Reisen, die Lenbach früh begann, blieb er zuerst auf diesem Wege. Der Hirtenbube aus der Campagna, der in praller Mittagssonne unter tiefblauem Himmel auf dem Rücken liegt (München, Schack-Galerie, Abb. 378), ist ein glänzendes Werk des rücksichtslosen Realismus, von unbedingter Wahrheit in jeder Partie und vor allem in der Malerei der heißen Luft, die den braunen Burschen umspielt. Italienische Dudelsackpfeifer, Eseltreiber und andere Studien stehen daneben. Die gleichzeitigen spanischen Landschaften aus der Gegend um Granada (ebenfalls bei Schack) sind weitere Beweise für den außerordentlichen Farbengeschmack und die völlig unabhängige Malart des jungen



375. Karl Haider. Charon. München, Staatsgalerie



376. Wilhelm Leibl und Johann Sperl. Leibl und Sperl auf der Jagd. München, Neue Pinakothek



377. Theodor Alt. Bildnis eines Hundertjährigen

Lenbach. Vielleicht wird die Zukunft diese Werke höher einschätzen als die riesige Reihe seiner Porträts, denen er seinen Ruhm in erster Linie dankt. Denn diese von ungeheurem Erfolge begleitete Bildniskunst hat auf die malerische Entwicklung des Künstlers im Lauf der Jahre nicht günstig eingewirkt. Er, der mit so resoluter Unbefangenheit begann, ward als Porträtist immer mehr ein Nachahmer der alten Meister. Auf seinen späteren Reisen und in langjähriger Kopistentätigkeit für den Grafen Schack hatte er zuviel Wissen von der Technik anderer in sich aufgenommen, um sich jemals wieder davon befreien zu können. Rembrandt und Rubens, van Dyck und Velazquez, Tizian und Reynolds und Gainsborough haben ihm ihre Geheimnisse ins Ohr geraunt, und es ist, als habe er sich aus den Rezepten aller dieser Meister ein Lehrbuch zusammengestellt, von der er je nach Gefallen bald diese, bald jene Seite aufschlug. Lenbach zeigte seine Menschen gern im Zustande einer pathetisch-effektvollen Steigerung ihrer innersten Natur, in ihren »besten Momenten«, die der Maler noch unterstrich. »Der will immer aus mir einen Helden machen«, sagte Moltke einmal. In dieser unpreußischen Art hat er die führenden Persönlichkeiten aus Preußens großer Epoche, den alten Kaiser (Museen von Hamburg und Leipzig, Abb. 380), Bismarck, Moltke und ihre Zeitgenossen, Staatsmänner und Gelehrte, Künstler und Forschungsreisende, Musiker und Herrscher der Kaufmannswelt porträtiert und sich damit den Dank kommender Zeiten gesichert. Richard Wagner und Paul Heyse, Wilhelm Busch und Moriz von Schwind, Franz Liszt und Gottfried Semper, Döllinger und Helmholtz, dann ausländische Größen, wie Minghetti oder Gladstone, hat er im Bilde festgehalten. Und für Bismarck ward Lenbach der Geschichtsmaler, dem das Volk in erster Linie seine Vorstellung von der historischen Persönlichkeit dankt. Daneben stehen Lenbachs Frauenbilder (Abb. 379), die später oft in süßliche und triviale Farben hinabglitten (ähnlich wie die Männerporträts eine schmutzig-trübe bräunliche Färbung annahmen), die aber in der besten Zeit wie stolze Hymnen auf die Schönheit wirken.

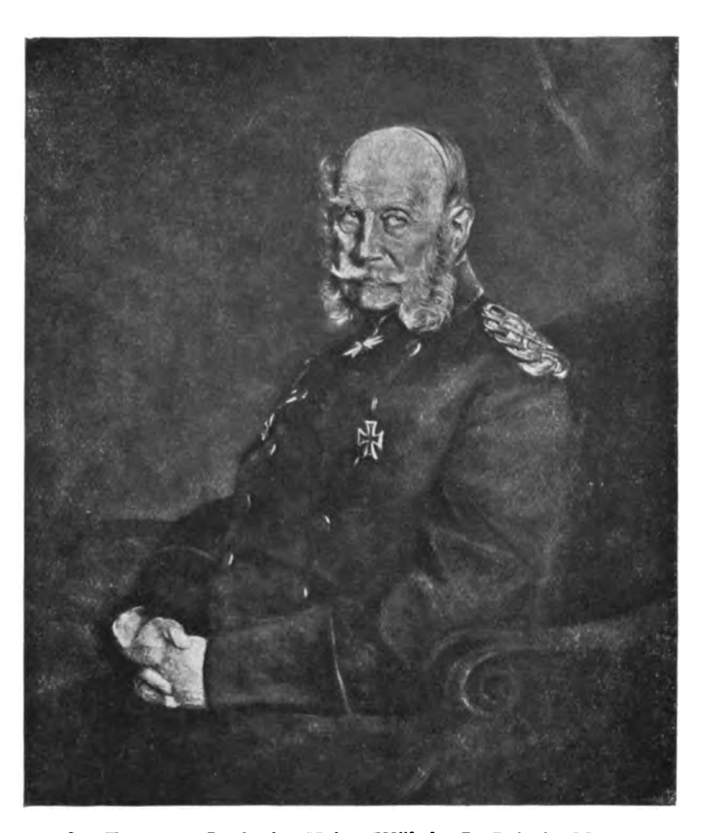


378. Franz von Lenbach. Der Hirtenknabe. München, Schack-Galerie

Lenbach ist ein Beispiel dafür, wie sich in den siebziger Jahren moderne Gedanken und akademisches Wesen miteinander verknüpften. Nicht im ersten Anlauf vermochte die realistische Breitmalerei Courbets alle Tradition über den Haufen zu rennen. In München, das bis in die Mitte der neunziger Jahre die unbestrittene Alleinherrschaft in der deutschen Kunst behauptete, stand damals neben Leibl und seinen Freunden immer noch Achtung gebietend und einflußreich Piloty und seine Schule, standen zahlreiche tüchtige Talente, die sich von den älteren Vorbildern noch nicht zu trennen vermochten. Doch auch sie legten das Schwergewicht immer eindringlicher auf die rein malerische Seite ihrer Tätigkeit. Die Erzählungen der Historienkunst und die Anekdoten der Genremaler treten langsam zurück. Wenn damals unter dem Einfluß der kunstgewerblichen deutschen Renaissancebewegung Wilhelm Diez (1839—1907), Ludwig



379. Franz von Lenbach. Die Tänzerin Saharet
Porträtskizze



380. Franz von Lenbach. Kaiser Wilhelm I. Leipzig, Museum

Löfftz (1845—1910) und dessen schwächerer Schüler Claus Meyer (geb. 1856) Bilder im Stil oder im Sinne der altdeutschen und niederländischen Meister entwarfen, oder wenn Edmund Harburger (1846—1906), der entlaufene Schüler des Historienmalers Lindenschmit, kleine, fein durchgearbeitete Szenen aus dem Leben der Bauern und Stadtphilister, namentlich Wirtshausinterieurs, im Anschluß an holländische Vorbilder malte, so war die Anekdote das letzte und die farbige Behandlung das erste, was bedacht wurde. Namentlich Diez' Landsknechtsbilder (Abb. 381) und mehr noch Harburgers humorvolle Schilderungen zeichnen sich durch große Tonschönheit aus. Aus der Schule Pilotys kam auch Adam Adolf Oberländer (1845—1923), der meisterliche Zeichner und Karikaturist, der in reizenden Bildchen mit humorhaft ausgeführten Tier- und Menschenfiguren, sowie in kleinen Landschaftsausschnitten Kabinettstücke von erlesener malerischer Feinheit schuf. Ihm nahe steht Adolf Hengeler (geb. 1863), der wieder den fördernden Unterricht von Diez genoß. Im Stilleben folgte Ernst Zimmermann (1852—1901) mit tüchtigem Handwerk holländischer Tonigkeit.

Aber auch die Geschichtsmalerei der Piloty-Schule starb sobald nicht aus. In Düsseldorf, wohin Claus Meyer von München aus berufen wurde, hat Peter Janssen (1844 bis 1908) eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Von ihm stammen historische Wandgemälde in den Rathäusern zu Krefeld und Erfurt, in der Düsseldorfer Kunstakademie, in Bremen, von ihm auch die dekorativen Malereien in den Corneliussälen der Nationalgalerie. Ein anderer Düsseldorfer, Eduard von Gebhardt (geb. 1838) kam von der Historienmalerei zu einer realistischen Vertiefung des Religionsbildes, bei dem er sich freilich immer noch an die Zuchtrute der alten Kunst band, wenn auch nicht an die Italiener, so doch an die Niederländer, am liebsten die der primitiven Zeit. Gebhardt ward durch diese Meister der Vergangenheit ermutigt, Gestalten des Alten und Neuen Testaments aus dem Orient auf deutschen Boden zu verpflanzen. Er hatte freilich noch nicht die Kühnheit, die Konsequenzen dieses Gedankens zu ziehen, wie es später Uhde tat, sondern begnügte sich damit, seine biblischen Szenen in die Reformationszeit zu versetzen. Aber die Unmittelbarkeit der Empfindung, die leidenschaftliche Innerlichkeit im Ausdruck und in der Bewegung seiner Menschen, die sich an Rogier van der Weyden schulte



381. Wilhelm Diez. Landsknechte. Leipzig, Museum

(Abb. 383), sicherte seinen figurenreichen Kompositionen, wie der Himmelfahrt und dem Abendmahl (in der Nationalgalerie), der Bergpredigt, der Kreuzigung (Hamburg und Dom zu Reval), und seinen kirchlichen Wandgemälden (in Loccum, in der Friedenskirche zu Düsseldorf) ausserordentliche Wirkung. Sogar die Freskenmalerei des Cornelius fand noch einen späten Nachfolger in Friedrich Geselschap (1838—1898), der namentlich in den Deckenmalereien der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses den Kartonstil des Meisters mit größerer Leidenschaft und stärkeren Akzenten neu zu beleben versuchte. Der Historienmaler der Gegenwart wurde in Berlin Anton von Werner (1843—1914), der äußerlich durch seine sachlich korrekten Historienbilder aus der Geschichte des kaiserlichen Deutschland als ein Nachfolger Menzels erscheint, aber doch stets in der Farbe zu reizlos und in seiner Kunstanschauung zu nüchtern blieb, um einen Vergleich mit dem Meister aushalten zu können und die Berliner Akademie, deren Direktor er in jungen Jahren wurde, der Münchner gegenüber konkurrenzfähig zu machen. Werners Bilder, wie die Kaiserproklamation zu Versailles (Berlin, Schloß und Zeughaus), der Berliner Kongreß (im Rathaus ebenda), die erste Reichstagseröffnung unter Wilhelm II., Moltkes neunzigster Geburtstag, der Tod Wilhelms I. u. a., sind die treuen Berichte eines gewissenhaften Chronisten, aber sie haben nicht wie die Menzels neben dem kulturhistorischen, durch den Stoff bedingten auch einen freien künstlerischen Wert. Von der malerischen Feinheit, die in manchen Wernerschen Porträts der älteren Zeit zu finden ist, blieb in den späteren Werken, auch in den beliebten Genreszenen aus dem Kriege von 1870 (»Kriegsgefangen«, »Im Etappenquartier vor Paris«), nur noch ein geringer Rest.

Daneben erscheinen einige Angehörige der älteren Berliner Generation als Vertreter des Realismus. Paul Meyerheim (1842—1915), der Sohn Eduard Meyerheims, steht unter ihnen an der Spitze. Er hatte seine Studien nicht nur bei seinem Vater und auf der Berliner Akademie gemacht, sondern, von Jugend auf ein erklärter Liebhaber der Tiermalerei, mehr



382. Paul Meyerheim. Löwenpaar



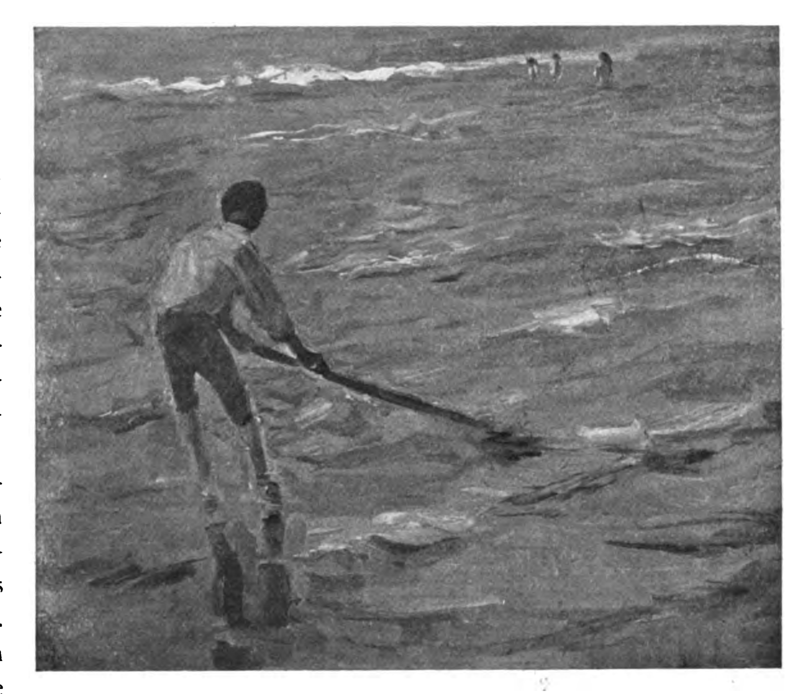
383. Eduard von Gebhardt. Jakob ringt mit dem Engel
Dresden, Gemäldegalerie

noch in der freien Natur und im zoologischen Garten, und er hatte bei wiederholten Studienreisen nach Paris sich auch an der französischen Technik gebildet.

Paul Meyerheims Ruhm sind seine Tierbilder, seine Löwen und Tiger, seine Affen und Kamele, Hühner und Pfauen, seine Szenen aus Menagerien und den Zelten herumziehender Zirkuskünstler, seine Illustrationen zu Reineke Fuchs und die zahlreichen ähnlichen Schilderungen, in denen er soliden malerischen Vortrag am liebsten mit satirischen Parallelismen zwischen der Tierwelt und der menschlichen Gesellschaft verband (Abb. 382). Dieser epigrammatische Witz machte Meyerheim auch zu einem Meister origineller Kleinkunst; seine Tischkarten, Gelegenheitsblätter und Karikaturen gehören zum Besten, was in Deutschland auf diesem Gebiete geschaffen worden, und schließen sich den ähnlichen älteren Berliner Arbeiten Theodor Hosemanns (s. oben S. 199), Menzels und anderer würdig an. Das Wertvollste aber hat Meyerheim in seinen Landschaften und Gebirgsszenerien der sechziger und siebziger Jahre geschaffen, in denen er eine Tonmalerei von außerordentlicher Feinheit betrieb. Einen schärferen Realismus predigte in Berlin Karl Gussow (1843

bis 1907), der in seiner Jugend den Unterricht Rambergs genossen hatte und in zahlreichen Porträts und genreartigen Gruppen (Austernmädchen, die Dorfparzen, Willkommen) seine Vorwürfe mit derbem, fast übertriebenem Wahrheitssinn, aber flauem Kolorit anpackte.

Der Einfluß Frankreichs war es dann wieder, der die Entwicklung ein neues Stück vorwärts brachte. Nach den Lehren Courbets kamen die der Freilichtmalerei



384. Max Liebermann. Muschelfischer



385. Max Liebermann. Auf der Weide
Radierung



386. Bruno Piglhein. Der Gekreuzigte

und des Impressionismus über die Grenze, und nun erst beginnt der heftige Kampf, der dem deutschen Kunstleben am Ende des Jahrhunderts das Gepräge gab. Wenn die Revolutionäre in Frankreich schon den Zorn der verblüfften älteren Künstler und den Spott des ratlosen Publikums heraufbeschworen hatten, so ging es den kecken Deutschen, die es wagten, diese umstürzlerischen Prinzipien zu übernehmen, noch viel schlechter. Die Rücksichtslosigkeit gegen den dargestellten Gegenstand, die Abwendung von der konventionellen »Schönheit«, die Neigung zu Themen aus dem Leben der niederen Volksschichten, die mit der sozialen Strömung der Zeit in Verbindung stand, das radikale Hervorkehren des malerischen Ausdrucks als Selbstzweck, die Ungeniertheit in der Darstellung des Wirklichen, die Pietätlosigkeit gegen alle Lehren der unmittelbaren Vergangenheit, das alles erregte Entrüstung. Die Maler in akademischen Ämtern und Würden, das Publikum, dessen mangelhaft erzogener Geschmack



387. Fritz von Uhde. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Leipzig, Museum

nicht imstande war, den jungen Künstlern auf ihren Abenteurerwegen durch das Dickicht und Gestrüpp des Experiments zu folgen, die staatlichen und städtischen Behörden, die in dem Gebaren der unerschrockenen Neuerer etwas wie ein Seitenstück zu politischen Umstürzlern witterten, taten die »Modernen« in Acht und Bann. Die Fähigkeit, in einem Kunstwerk in erster Linie das eigentlich Künstlerische zu suchen, also die Art, in der der Künstler den aufgenommenen Stoff in sich verarbeitete, mußte bei uns erst noch erworben werden. Im Verlaufe fast eines ganzen Jahrhunderts hatte man sich daran gewöhnt, in den Äußerungen der Kunst immer zuerst oder gar allein das Dargestellte, den Inhalt zu betrachten. Wohl hatte man eine gewisse Freude daran, zu beobachten, wie in einem Bilde das Stofflich-Materielle täuschend nachgeahmt, Einzelheiten und Feinheiten mit spitzen Pinselstrichen ausgedrückt waren; es galt als Zeichen eines Kenners, wenn man solchen Virtuosenstücken womöglich mit der Lupe folgte. Aber das Ganze eines Bildes als malerisch erschautes Stück Natur, als Übertragung eines Ausschnitts der Wirklichkeit in die Sprache der Farbe aufzufassen, darauf war man nicht vorbereitet.



388. Hugo von Habermann. Ein Sorgenkind. Berlin, Nationalgalerie

Auf der Internationalen Münchner Kunstausstellung von 1879, zehn Jahre nachdem Courbet dort erschienen war, sah man zum erstenmal in Deutschland Werke der französischen Impressionisten. Um dieselbe Zeit zog es die Maler neuerdings in größeren Scharen nach Holland hinüber, dessen alte Kunst schon lange wieder im Werte gestiegen war, und wo namentlich Jozef Israëls die künstlerischen Überlieferungen seiner Heimat in Anlehnung an die modernen Errungenschaften fortgeführt hatte. Und ein



389. Gotthard Kuehl. Im Lübecker Waisenhaus
Dresden, Gemäldegalerie

Schüler Frankreichs und Hollands war der deutsche Künstler, der nun in den siebziger und achtziger Jahren die Führung der Jugend übernahm: Max Liebermann (geb. 1847). Was in jenen Jahren an neuen malerischen Gedanken jenseits unserer Grenzen aufgetaucht war und Geltung erlangt hatte, brachte Liebermann als ein Kunst- und Kulturvermittler von geschichtlicher Bedeutung nach Deutschland. Er war in Berlin geboren und herangewachsen, hatte Steffecks soliden Unterricht genossen, und Menzels Kunst war das erste, was ihn begeisterte. Aber der um ein Menschenalter jüngere Künstler war beweglicher als der Altmeister. In Weimar, dessen Kunstschule Liebermann sodann, in jungen Jahren noch, besuchte, hatte er seinen Beruf als Maler des Lebens entdeckt. In Paris, wohin er sich von hier aus wandte, schloß er sich zunächst Munkacsy an, dessen gedämpftes Kolorit und schwärzliche Schatten eine Zeitlang auf Liebermanns Bildern zu verfolgen sind. Dann ging er nach Barbizon, wo er die Poesie der Einfachheit in den Werken der großen französischen Landschafter und den epischen Ernst Millets kennen lernte. In Holland ergriff ihn die Kraft und Innigkeit Israëls, dieses modernen Rembrandt-Abkömmlings. Nicht minder rissen ihn die Lehren der Impressionisten mit sich fort. Doch alle diese Elemente vereinigte Liebermann durch seine geniale Begabung zu einer durchaus persönlichen Mischung. Hier ging wirklich in jedem Werke nach dem Wort Zolas die Natur durch ein Temperament. Seine eigene sprühende Beweglichkeit teilte sich seinen Bildern mit, und das fabelhafte, vor ihm kaum erreichte innere Leben ist es, das ihnen in erster Linie ihr Gepräge gibt. Es ist nirgend ein Stillstehen, weder die Menschen noch die Natur haben bei Liebermann je die Ruhe des Modells. Alles ist erfüllt von vibrierendem Leben, von ununterbrochener Anspannung, und erfüllt vor allem von den Strömen des Lichts, das Menschen und Dinge umfließt und ihre Erscheinung bestimmt. Liebermann lernte mit scharfem Auge das zuckende, ewig im Fluß befindliche Dasein der Wirklichkeit festzuhalten, mit schlagender Sicherheit die Linien, Töne und Reflexe, die ein fruchtbarer Moment blitzartig auftauchen läßt, zu bannen. Nicht durch ein peinliches Nachgehen jedes Einzelzuges konnte er das erreichen, sondern nur durch ein summarisches Erfassen des Gesamteindrucks. Wir fühlen in seinen Bildern die zitternde Luft, die über die Äcker und Felder, über die Gräser der Düne, durch die Straßen von Dörfern und Städten weht; fühlen die wärmende Sonne, die ihre Helligkeit über die Landschaft verstreut oder durch den Schatten dichter Baumwipfel dringt, um auf dem Boden und den Gestalten der Vorübergehenden lustig-helle Flecke aufblitzen zu lassen, oder durch die Fenster Eingang findet in das Halbdunkel der Stuben. Von Millet und Israëls und anderen holländischen Künstlern, vor allem von Mauve, hatte Liebermann gelernt, einfache Menschen in ihrer Alltäglichkeit darzustellen. Durch sie angeregt, malte er die lange Reihe seiner Proletarierbilder, Menschen, die in Dumpfheit dahinleben, mit der Natur noch verwachsen oder Maschinenteile in dem großen Räderwerk der modernen Zivilisation. Arbeiter, die im Felde mit dem Spaten schaffen, Fuhrleute und Holzträger, den emsigen Schuster in der Werkstatt, Lastträger und Seiler, Konservenmacherinnen (Tafel XXV) und Gänserupferinnen, Netzeflickerinnen und Flachsspinnerinnen, Hirten und Bauern, oder die Ausgedienten im Altmännerhaus und die Rekruten der Arbeit: die Waisenkinder der Armen. In der Zeit des mächtig aufsteigenden Sozialismus wendet sich seine Teilnahme diesen Enterbten der Gesellschaft zu, ein tiefes Mitleiden mit den glücklosen Menschen steigt empor. Einzig um eine ehrfurchtsvolle Betrachtung der neuen Stoffe kann es sich handeln und um ein Erfassen der malerischen Probleme, die sie bergen. Zu solchen Menschen paßt nur eine einfache Natur. Schlichte braune Äcker, eintönige Dünenlandschaften, spärlich bewachsene Heidestriche sind ihre Heimat. Es beginnt die Zeit, da man sich mit einer besonderen Vorliebe in der Landschaft der anspruchslosen





DIE KONSERVENMACHERINNEN. VON MAX LIEBERMANN
Leipzig, Museum der bildenden Künste


UNIV. OF MICH.



390. **Lovis Corinth. Der Schauspieler Rudolf Rittner als Florian Geyer**

Ebene zuwandte. Liebermann malte sie mit seinem in Holland und Frankreich geschulten Auge in all ihrer Herbheit und ihrem phrasenlosen Ernst. Und von den sozialen Themen der Frühzeit steigt er dann langsam auf zu Vorwürfen, die jedes andere Interesse als das rein malerische ausschließen. Immer stärker wird nun der Einfluß Manets. Liebermanns malerischer Vortrag zeugte anfangs von heftigen Kämpfen mit der widerspenstigen Ölfarbe, die er als ein Deutscher, und ein Berliner zumal, zu bestehen hatte. Gewaltsam und stoßweise rang er sich aus den tiefen und schweren Munkacsytönen zur Sonne durch. Dann aber ward seine Technik immer freier und leichter, und wenn sich auch seine eigenste Natur oft am reinsten und unmittelbarsten da ausspricht, wo er von der Farbe absieht, in

seinen Zeichnungen, Studien und Radierungen (Abb. 385), in denen jeder Strich reichstes Leben in sich birgt, so ist er doch auch im malerischen Vortrag zu einem glänzenden Reichtum des Ausdrucks aufgestiegen. In seinen temperamentvoll hingestrichenen, verblüffend lebenswahren Porträts, die so wenig zu schmeicheln suchen und gerade darum die Charaktere so tief ausschöpfen, in der weichen Delikatesse seiner kleinen Pastellbilder, namentlich aus der Umgegend von Hamburg, in den holländischen Studien von der Küste (Abb. 384), von den kleinen Häusern im Zandvoort oder Noordvijk, in den glänzenden Impressionen aus der Amsterdamer Judenstraße, zeigt sich ein Künstler, in dem tiefdringende Intelligenz und geistreiche Schärfe des Sehens durch ein malerisches Temperament ohnegleichen ergänzt und zu gehorsamen Dienern der künstlerischen Absicht erzogen werden.

Um Liebermann gruppierten sich die deutschen Künstler, die nunmehr den Kampf mit der Tradition und mit dem eingerosteten Betrieb des Kunstlebens aufnahmen. Es zeigte sich, daß Berlin selbst, die Geburtsstadt des deutschen Realismus, zunächst doch nicht den geeigneten Boden besaß, um die neuen Keime rasch zur Entfaltung zu bringen. Seine besten Mitkämpfer fand Liebermann wiederum in München, von wo aus sie sich durch Deutschland verbreiteten, um überall die Parole der modernen Malerei auszugeben. Die Münchner Internationale von 1888 brachte noch den Beweis, daß fast alle Völker die Aufnahme des modernen Lebens und der neuen Farbenanschauung durchgeführt hatten, während bei uns nur der schwache Ansatz dazu vorhanden war. Nun kam eine Zeit des Kleinkriegs, der Vorpostengefechte und Verschwörungen, bis 1893 der Auszug der Jüngeren aus dem alten Glaspalast, der seit Jahrzehnten die Hochburg der deutschen Kunst war, erfolgte und die erste Ausstellung der »Sezession«, oder, wie sie sich offiziell nannte, der »Vereinigung bildender Künstler Münchens«, in einem kleinen neuen Hause am Englischen Garten eröffnet wurde. Auch diese Tat stützte sich auf einen Vorgang in Frankreich; dort hatte sich einige Jahre vorher die reinliche Scheidung vollzogen: die »Modernen« waren dem offiziellen »Salon«, der sich allsommerlich in den Champs Elysées im Industriepalast einquartierte, fern geblieben, um den freien »Salon du Champs de Mars« zu begründen — wie sich in der späteren Zeit in dem schon genannten »Salon d'automne« abermals eine neue Jugend, nunmehr von den beiden älteren Vereinigungen, abtrennte. Das Wort »Sezession«, das alsbald den Brennpunkt aller Kunstkämpfe in Deutschland bildete, war außerordentlich glücklich erfunden und verdiente die gastliche Aufnahme, die es überall fand. Dieser Name gab nicht allein ein anschauliches Bild des äußeren Vorganges, der Trennung, sondern bezeichnete klar die Stellung, welche die kleine Gruppe der Aufrührer der Mehrheit ihrer Kollegen gegenüber einnahm: der negative Charakter des Wortes deutete an, daß den Malern, die sich um diese Fahne scharten, mehr daran gelegen war, aus einer bestehenden Gemeinschaft auszutreten, als ein neues Bekenntnis zu beschwören. Man wollte sich nicht auf ein positives Programm verpflichten, denn man wußte, daß Programme in der Kunst kurze Beine haben. Keine neue Schule sollte begründet werden, denn gerade dem Schulzwang wollte man entfliehen. Einig waren sich die Stürmer und Dränger nur in dem, was sie verpönten: in ihrer Abkehr von der Gemächlichkeit des herrschenden Kunstbetriebes. Aber jeder sollte das Heil auf seinen eigenen Wegen erstreben, jeder nach seiner Fasson selig werden. So war eine Möglichkeit gegeben, die verschiedenartigsten Kräfte wirksam zusammenzufassen und vor Zersplitterung zu bewahren. In Berlin war der Gedanke dieses notwendigen Zusammenschlusses der jüngeren Künstler noch früher aufgetaucht; schon 1892 bildete sich die Vereinigung der »XI«. Aber es blieb hier bei diesem Vorpostengefecht, und erst das Jahr 1899 führte auch in der Reichshauptstadt zur Gründung einer Sezession, nachdem ihr inzwischen außer München noch andere



391. Max Slevogt. Der Sänger D'Andrade als Don Juan

Städte, wie Dresden, Wien, Düsseldorf, vorangegangen waren. Wie in Wien gab schließlich auch in Berlin weniger die Entschlossenheit der Jüngeren, als vielmehr die mißtrauische Behandlung, die sie von Seiten der unsicher gewordenen akademisch-genossenschaftlichen Partei erfuhren, den Ausschlag. Natürlich blieb der Einfluß der neuen Lehre nicht auf die Mitglieder der Sezessionen beschränkt. Aber es ist das große Verdienst dieser Vereinigungen, die sich im Jahre 1903 zum »Deutschen Künstlerbund« zusammenschlossen, um so der älteren (1856 gegründeten) »Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft« ein Paroli zu bieten, daß sie unser gesamtes Kunstleben in vordem ungeahnter Weise erfrischten und verjüngten, dem

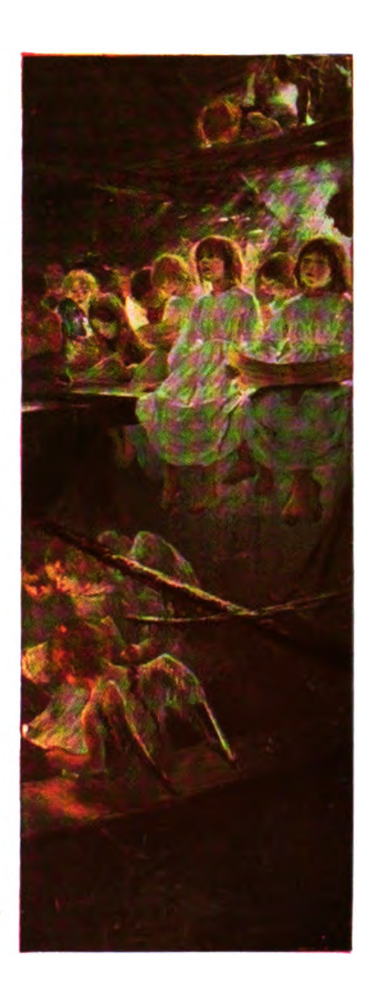
Ausstellungswesen ungeahnten Aufschwung gaben und die Künstler ermutigten, ohne Rücksicht auf das Urteil der Menge lediglich der Stimme in der eigenen Brust zu gehorchen.

Zu den eifrigsten Förderern des Sezessionsgedankens in München gehörte Bruno Piglhein (1848—1894). Sein leicht bewegliches Talent hat in der kurzen Lebenszeit, die ihm gegönnt war, eine so vielseitige Tätigkeit entfaltet, daß es schwer ist, sie zu überblicken. Am stärksten entwickelt war wohl seine dekorative Begabung; aber das Unglück wollte, daß seine schönste Leistung, das Rundbild von der Kreuzigung Christi, das der üblen Panoramenmalerei neue Ziele wies, ein Raub der Flammen wurde. Piglheins sonstige Werke geben Kunde von einer etwas sprunghaften Tätigkeit; wir sehen pikante Frauengestalten von einer Grazie, die man sonst in Deutschland nicht oft findet, liebenswürdige Figuren und Gruppen, welche die Klippe des Genrehaften nicht immer umsegeln, religiöse Gemälde von tiefer Innigkeit (Abb. 386), Porträts von feinsten malerischen Qualitäten.

Der verehrte Präsident der Münchener Sezession war lange Jahre Fritz von Uhde (1848—1911), der bedeutendste Vorkämpfer der Freilichtmalerei neben Liebermann, zugleich der gefeierte Erneuerer des Religionsbildes. Die historische Epoche hatte sich auf diesem Gebiete entweder den Italienern der Renaissance sklavisch angeschlossen oder aus dem biblischen Gemälde ein orientalisches Kostümstück gemacht; der Sinn für »Echtheit« hatte verlangt, die Vorgänge der heiligen Überlieferung mit aller Exaktheit geschichtlicher und ethnographischer Kenntnisse zu schildern, und sie damit des Zaubers der Legende entkleidet. Von der Innigkeit der Nazarener war nur wenig übriggeblieben, ein Restchen von der kindlichen Frömmigkeit Overbecks hatte sich höchstens noch in die kunstlosen Stiche und Buntdruckbilder geflüchtet, die das Zimmer der Bauern und kleinen Leute schmückten. Nun fand der Realismus wieder den Weg zur religiösen Malerei zurück. Eduard von Gebhardt hatte ihn zuerst betreten, Uhde ging ihn zu Ende. Er hatte den Mut, urchristliche Einfachheit mit schlichten Abbildern der modernen Welt unmittelbar zu verbinden. Seine heilige Familie ist eine Handwerkerfamilie der Gegenwart, seine Apostel sind schlichte Leute unserer Zeit. Sein Christus tritt in das niedrige Zimmer des deutschen Bauern und segnet sein Mahl. Er läßt im schmucklosen Raum des deutschen Volksschulzimmers die Kleinen zu sich kommen. Er predigt auf dem Berge wackern Landleuten, die von der Feldarbeit herbeieilen, drunten am See bayerischen Mädchen mit blonden Defreggerzöpfchen — ein Christus der armen Leute, ein Tröster der Mühseligen und Beladenen vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts, ein edler Prophet der Nächstenliebe in der Zeit des Sozialismus. Uhde war erst spät zur Kunst gekommen. Als junger sächsischer Offizier hatte er den französischen Krieg mitgemacht, als Premierleutnant, fast dreißigjährig, seinen Abschied genommen. Er ging nach Wien und München, um Malerei zu studieren. Wie Liebermann war er eine Zeitlang bei Munkacsy in Paris, dann viel in Holland, wo damals so manche die Mitgift der Pilotyschule abschüttelten, und wo sich auch Uhde zu einem Meister der treuen Beobachtung und der Freilichtmalerei entwickelte. Realistische Szenen von hellen, frischen Farben aus Holland, aus München und seiner Umgebung (»Trommlerübung«) stehen am Anfang seiner Werke; sie machten durch die kühne Unbefangenheit ihres modernen Vortrags großes Aufsehen. Bald aber ging Uhde zu seinen anfangs so heftig angegriffenen, dann so ehrfurchtsvoll bewunderten biblischen Bildern über, in denen er, ganz ähnlich wie Gerhart Hauptmann in »Hanneles Himmelfahrt«, rücksichtslose Wahrheitsschilderungen und milde Phantasien, grobe Wirklichkeit und traumhafte Erscheinungswelten, die rauhe Außenseite des Lebens und zarteste Empfindung miteinander vermählte. Die Lehren der Lichtmalerei hat Uhde dabei nicht vergessen. Die gedämpfte Zimmerbeleuchtung in seinem wundervollen großen »Abendmahl«







HEILIGE NACHT. VON FRITZ VON UHDE

Dresden, Gemäldegalerie


UNIV.
OF
MICH.

in den Bildern »Komm, Herr Jesus, sei unser Gast« (Nationalgalerie), »Lasset die Kindlein zu mir kommen« (Leipzig, Museum, Abb. 387) oder in dem »Tischgebet« (Paris, Luxembourg), das verstreute Tageslicht der Vorgänge im Freien, der strahlende Himmelsglanz, der als ein leuchtendes Wunder den Hirten die Geburt des Herrn verkündet und in den Stall zu Bethlehem dringt (»Heilige Nacht« in Dresden, Tafel XXVI), zeigen, was der Künstler seiner impressionistischen Schulung verdankt. Später hat er in kluger Selbstbeschränkung das Feld seiner größten Erfolge nicht immer wieder umgepflügt, sondern aufs neue sein malerisches Können in Zucht genommen und in zahlreichen vorzüglichen Freilicht- und Interieurstudien, darunter besonders anziehenden Bildern aus der Kinderstube und dem Garten seines Hauses, bewiesen, daß man auch bei einer Malerei von reichem gegenständlichen und seelischen Gehalt nicht aufzuhören braucht, ein rechter Maler zu sein.



392. Max Slevogt. Lithographie aus den Illustrationen zu »Sindbad der Seefahrer«.
(Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin)



393. Graf Leopold v. Kalckreuth. Arbeit. Lithographie



394. Graf Leopold v. Kalckreuth. Das Alter. Dresden, Gemäldegalerie

In späteren Jahren war Hugo von Habermann (geb. 1849), der in seiner Entwicklung die Wandlungen der Münchner Malerei deutlich abspiegelt, Präsident der Sezession. Aus der Pilotyschule gelangte er zuerst in eine altmeisterliche Dunkelmalerei, dann zu einer pessimistischen Wirklichkeitskunst (»Ein Sorgenkind«, Abb. 388); aber seine eigenste Art fand er erst, als er auch dem Naturalismus entwuchs. Nun entstanden seine allegorischen und mystischen Bilder in ihren seltsamen Stilisierungen, und nun traten Habermanns merkwürdige Frauen



395. Hans von Bartels. Holländische Mädels

hervor, diese nichts weniger als »schönen Weiber mit ihren überschlanken Gliedern, die in größter Freiheit und Sicherheit mit eigentümlich schlangenhaft geführten Pinselstrichen hingemalt sind, oft immer noch mit raffinierter Benutzung eines dunklen Grundtons, oft auch in heller Freilichttechnik, und immer in einem prachtvollen Akkordklang gelockerter Farben.



396. Ludwig Dettmann. Feierabend. Magdeburg, Museum

Einige Mitbegründer der Münchner Sezession trugen die neuen Lehren alsbald nach andern Städten. Gotthard Kuehl (1850—1915) erhielt einen Ruf nach Dresden, wo er auf die Erneuerung des Kunstlebens bedeutenden Einfluß gewann. Als ein geborener Lübecker hat Kuehl in seiner niederdeutschen Heimat die einfachen Themata studiert, zu denen die Zeit drängte. Er ward dort der Meister der hellen, freundlichen Interieurs (»Altmännerhaus«, Nationalgalerie; »Waisenhaus«, Dresdener Galerie, Abb. 389), der sauber gescheuerten Dielen, der

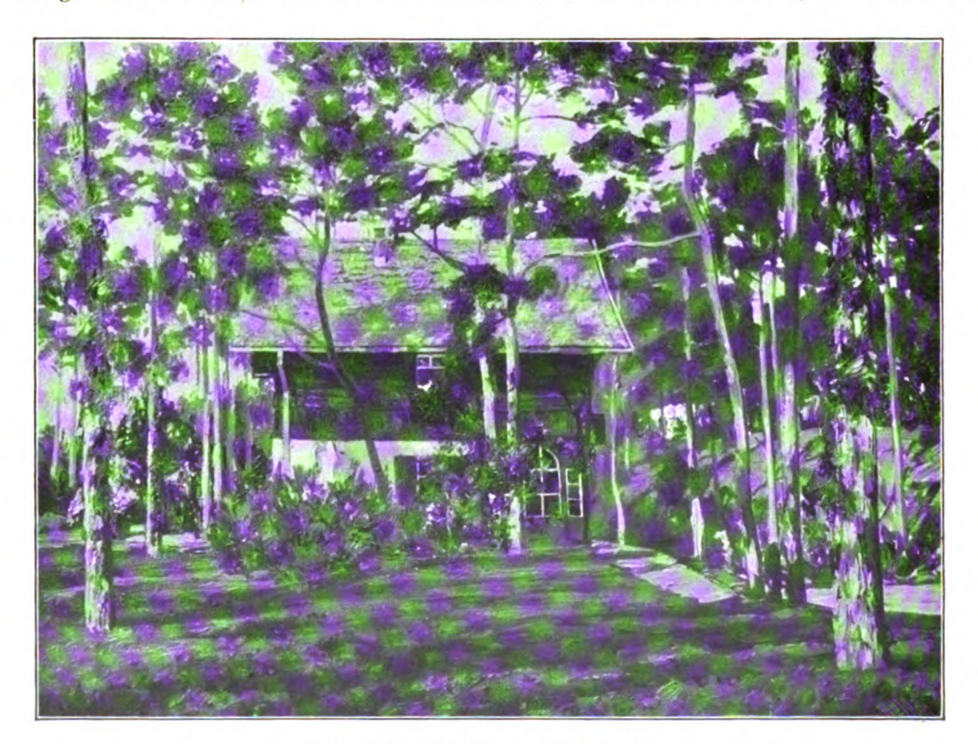


397. Lesser Ury. Vlämisches Dorf

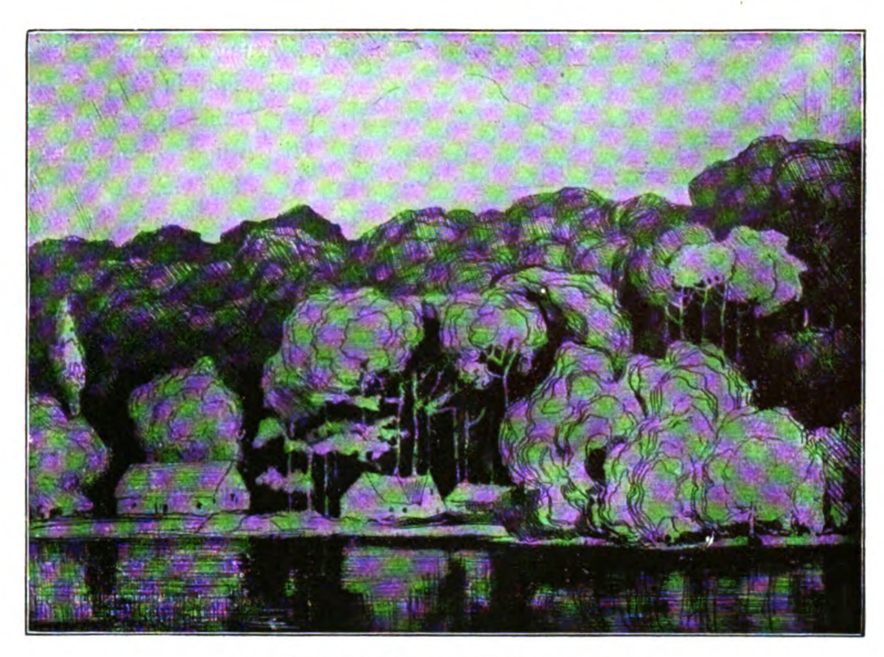


398. **Arthur Kampf.** Volksopfer 1813. Leipzig, Städtisches Museum

roten Dächer und Ziegelböden. Seine Freude am malerischen Spiel der Lichter führte ihn zu lustigen Rokokoszenen und in die schimmernde Pracht alter Kirchen, wo die Strahlen



399. Walter Leistikow. Im Grunewald



400. Walter Leistikow. Waldsee. Radierung

der Sonne über kunstvolles Gitterwerk, gewundene Säulen, kostbaren alten Schmuck und Priester in prächtigen Gewändern hüpfen. Seitdem Kuehl in Dresden an der Akademie wirkte, fand er vor allem in der launigen Barockherrlichkeit der sächsischen Hauptstadt neue



401. Karl Buchholz. Herbsttag. St. Petersburg, Akademie der Künste



402. Anton Romako. Die Lieblingshenne

Nahrung für seine malerische Lust und schuf in seinen Blicken von der Brühlschen Terrasse über die Giebel und Dachgalerien der umliegenden Gebäude und die alte Augustusbrücke, in seinen Ansichten von der zierlichen Hofkirche impressionistische Stadtbilder von hohem Reiz. In Dresden trat neben Kuehl vor allem Karl Bantzer (geb. 1857), der in seinen Porträts und seinen Bildern hessischer Bauern eine Kunst von schlichter Lebenswahrheit bewährte. Von der jüngeren Generation gesellte sich Robert Sterl (geb. 1867) zu ihnen, dessen eigentümlich schwere, doch ungemein eindringliche Farbensprache immer erfolgreicher nach Lockerung und Aufhellung strebte. — Von München nach Berlin gingen Corinth und Slevogt, um dort neben Liebermann den Impressionismus zu stützen und bald in großartigem Aufstieg einen Platz unmittelbar neben dem älteren Meister einzunehmen. Lovis Corinth (geb. 1858), aus Tapiau in Ostpreußen gebürtig, hatte auf der Königsberger Akademie mit Porträts und Akten von tieftoniger, saftiger Farbigkeit begonnen. Er war dann in München unter dem Einfluß der Freilichtmalerei zu immer freierer Handhabung seiner Mittel gelangt, die sich in Berlin von Jahr zu Jahr glänzender entfalteten. Seine schwere, von derber Sinnenfreude bestimmte Natur drängte nun zu einer von blühender Farbe strotzenden, breit aufsetzenden Malerei, zu Frauenakten, in denen die »infernalische Fleischfreude« des Rubens mit modernen Mitteln erneut schien, zu kunstreichen Kompositionen nackter Figuren von hinreißender Wirkung (Salome, Andromeda, Kreuzabnahme), zu Bildnissen von genialer Erfassung der dargestellten Persönlichkeiten (Abb. 390), zu Blumenstilleben von prangender Schönheit. Aber der gewichtige, starkknochige Mann konnte zugleich Bilder von überraschender Zartheit schaffen, zumal Interieurs mit einer weichen Zimmerluft oder mit flimmerndem Lichterspiel, das den Menzelgeist in moderner Verjüngung zeigte. Ein Kapitel für sich bildet Corinths Landschaftskunst, namentlich genährt durch stets wiederholten Sommer- und Winteraufenthalt am bayerischen Walchensee, dessen Ufer eine unerschöpfliche Fundgrube ewig neuer Motive ergaben. Der Stil des Alternden stieg in der kühnen Herauslösung der entscheidenden farbigen Elemente zu einer Sprache empor, die mit der Naturandacht des Impressionismus schon nichts mehr zu tun hatte und einer souveränen Freiheit in der malerischen Deutung jedes Vorwurfs zustrebte. Den gleichen Weg ging Corinths Graphik, die in Radierungen und zyklischen oder illustrativen Lithographien der Technik des Bilddrucks höchst persönliche Wirkungen abgewann. — Max Slevogt (geb. 1868) bildet das Widerspiel zu diesem Künstlerbilde.



403. Theodor von Hörmann. Znaim im Winter

Ein überragendes Talent von tief verinnerlichter Lebendigkeit überwand hier wie in lachendem Spiel die Fesseln der Konvention und offenbarte in Pleinairgemälden von geistreichster Lichtbehandlung, in breit und sicher hingesetzten Porträts (darunter der Sänger d'Andrade als Don Juan in vielfachen Varianten, Abb. 391), in phantastischen Farbenspielen (Triptychon vom Verlorenen Sohn), in Landschaftsausschnitten und Stilleben von juwelenhaftem Reiz eine Impressionistenkunst sprühenden Temperaments. Slevogt wußte von Anfang an diese schimmernde Art mit einer wunderbar klar ordnenden Disposition des Bildes zu verbinden. Ein Mozartsches Ingenium entzückte hier die Kunstfreunde der ganzen Welt. Davon zeugt auch Slevogts Graphik, in der nicht durch Zufall die Radierungen zur Zauberflöte eine besondere Stelle einnehmen. Ein fabulierender Kopf, dem sich die Eindrücke einer reichen, leidenschaftlich gepflegten Lektüre ohne weiteres in eindringliche Bildvisionen umsetzten, hat er zu unzähligen literarischen Werken Illustrationen erfunden, die wie beschwingte Ornamente den Sinn des Textes umranken. Mit der Radierung mußten Lithographie (Abb. 392) und zuletzt auch Holzschnitt dabei helfen. Eine strahlende Erscheinung von meisterlicher Sicherheit des malerischen Handwerks und von einer tiefbegriffenen Heiterkeit des Geistes steht hier vor uns.

Graf Leopold von Kalckreuth (geb. 1855) ward von München nach Karlsruhe, später nach Stuttgart berufen; seit 1906 hat er sich bei Hamburg niedergelassen. Auch er



404. Karl Moll. In der Kirche

ging vom Naturalismus aus und hatte in Holland die Welt mit freien Augen betrachten gelernt. Zuerst malte er gern Seeleute und Bauern in ihrer ländlichen Einfachheit, doch sein Sinn war von vornherein mehr auf monumentale Ruhe als aut Liebermanns nervöse Beweglichkeit gerichtet. Seine Gestalten sind der Natur nachgebildet, aber seine Linien und Farbenfelder mit bewußter Betonung behandelt, so daß die Figuren oft aus der Wirklichkeitssphäre herausgehoben, zu Repräsentanten ihres ganzen Lebenskreises, fast zu symbolischen Figuren wurden (Abb. 393). Kalckreuth durfte mit Recht unter das Bild zweier verschrumpelter Bauernweiber den Titel »Das Alter« setzen (Abb. 394). Auch seine Porträts und seine Freilichtbilder, vor allem die Blicke auf den Hamburger Hafen, haben eine herbe Kraft des Ausdrucks. Neben ihm in Stuttgart und dann wieder in München wirkte Ludwig Herterich (geb. 1856), der mit flottem Pinsel die Welt und die Jahrhunderte durchstreift hat und vornehmlich durch breite dekorative Malereien bekannt wurde. Hans von Bartels (1856—1913), der anfänglich zum Münchener Sezessionskreise gehörte, hatte sich wiederum in Holland die entscheidenden Anregungen für seine Schilderungen von der Küste und vom Leben der Fischer und Schiffer geholt, die er am liebsten in großen Aquarellbildern malte (Abb. 395). Mit Stimmungslandschaften von behutsamem Vortrag und feiner Wirkuug trat Toni Stadler (geb. 1850) hervor. Auch Karl Marr (geb. 1858 in Milwaukee in Amerika als Sohn deutscher Eltern) machte auf die Kunstfreunde durch seine Freilichtszenen und freien Landschaftsausschnitte stärkeren Ein-

druck als durch die Historienbilder, an die er sich als Schüler Lindenschmits in früheren Jahren gehalten hatte (und von denen die »Flagellanten« Aufsehen erregten).

In Berlin stand zu Anfang neben Liebermann Franz Skarbina (1849 bis 1910). Die Geschmeidigkeit seines Talents verlieh ihm die Fähigkeit, sich mühelos die Lehren des Impressionismus anzueignen, und seine behende Virtuosität führte ihn durch alle Wandlungen des internationalen Geschmacks. Wie Liebermann ging auch er von Menzel aus. Doch die Strömung der Zeit riß Skarbina ins moderne Fahrwasser hinein, und in Paris erwarb er sich eine Leichtigkeit der Pinselführung, wie man sie in Berlin bis dahin nicht kannte. Sein eigentliches Gebiet fand er erst, als er reichere Farbenspiele und kompliziertere Beleuchtungseffekte aufsuchte und, anfänglich in der französischen, dann in der deutschen Hauptstadt, die bunte Bewegtheit des modernen Straßengetriebes schilderte, als er die für ihn charakteristischen Bildchen schuf, die am liebsten zur Abendzeit einen Blick ins Gewühl der Stadt festhalten. Einen Ehrenplatz unter den Bringern der modernen Farbenanschauung in Berlin nimmt Lesser Ury (geb. 1862) ein, der aus Belgien und Paris eine glänzende malerische Schulung mitbrachte und in ganz einfachen Vorwürfen, Landschaften, Dorf- und Arbeiterszenen, Stadtbildern und Interieurs, eine bedeutende sinnliche Kraft und Energie der Lichtbehandlung und des breiten Vortrags betätigte (Abb. 397). Später ging Ury gern vom Öl zum Pastell über, von realistischen Darstellungen zu zarten und schwärmerischen Stimmungsgedichten von duftiger, weicher Farbe. Jünger noch ist Ludwig Dettmann (geb. 1865, von 1902—1915 Direktor der Königsberger Akademie), der Maler der niederdeutschen Bauern (Abb. 396), daneben ein feiner Aquarellist, überdies der erste, der in Deutschland mit Erfolg gewagt hat, die moderne Vortragsart auf die dekorative Monumentalmalerei zu übertragen (Rathaussaal in Altona). Hugo Vogel (geb. 1855), im Beginn seiner Tätigkeit tüchtig als Porträtist und Figurenmaler, hat ähnliche dekorative Versuche angestellt (Rathaus in Hamburg). Curt Herrmann (geb. 1854) entwickelte sich zu einem Künstler von gewähltem Geschmack, der gern den Reizen raffinierter Farbenzusammenstellungen nachging und sich, namentlich in seinen zarten Stilleben-Interieurs, mit Erfolg neoimpressionistischen Experimenten zuwandte. Arthur Kampf (geb. 1864) hat seine Abstammung von der Düsseldorfer Historienmalerei nie ganz vergessen (Abb. 398), aber mit seinem technischen Können verband er oft einen überraschenden Geschmack für pikante Farbenwirkungen. Hans Baluschek (geb. 1870), ein Begabter aus der nächsten



405. Fritz Erler. Die Natur



406. Albin Egger-Lienz. Der Totentanz 1809

Generation, schildert, nicht ohne malerische Härten, aber in einer Kunst von überzeugender Eigenart die Proletarierwelt Berlins und die charakteristische Herbheit der Stadt.

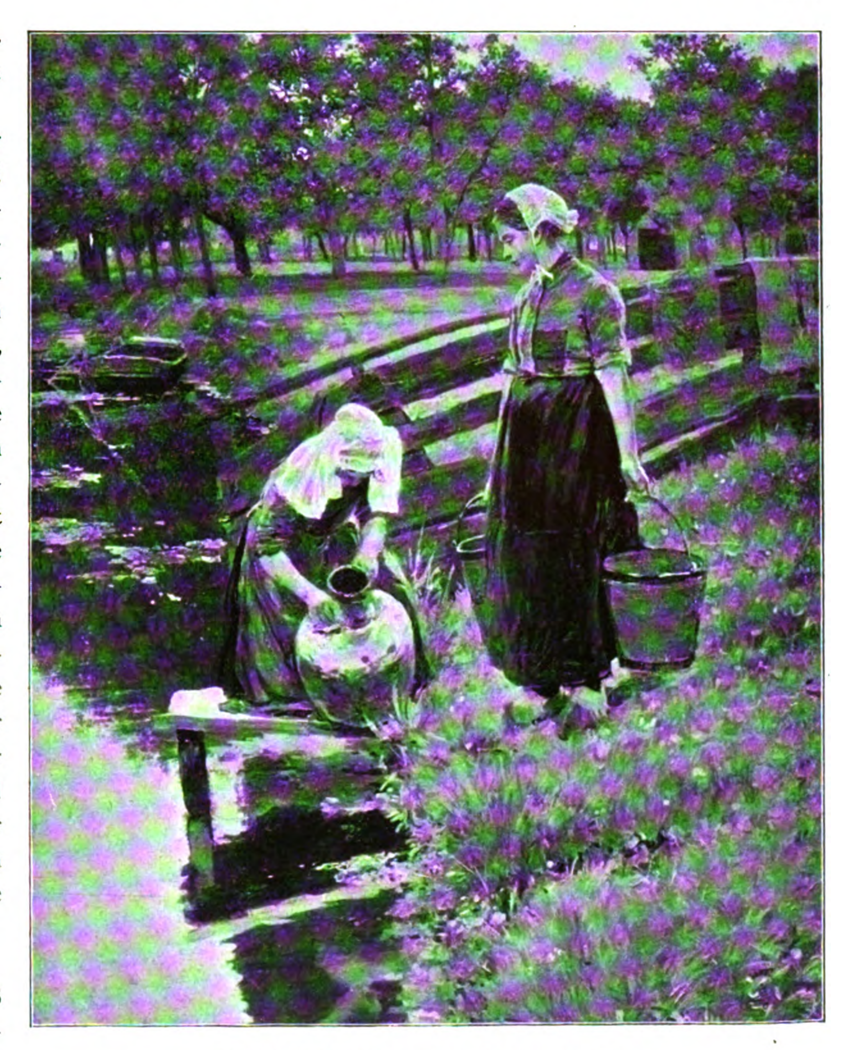
Als ein Führer der Berliner Sezession galt, neben Liebermann, bis zu seinem frühen Tode namentlich Walter Leistikow (1865 bis 1908), dessen Ruhm vor allem an den Bildern haftete, in denen er die ernsten Stimmungen und die verborgenen malerischen Reize des Grunewalds und der weiteren märkischen Landschaft der Kunst wie dem Verständnis des Publikums erschlossen hat (Abb. 399 und 400). Leistikow hatte bei Gude in Berlin gelernt, die Natur unbefangen zu studieren. Im Kreise der »XI« hellte sich dann seine Farbe auf, und er lernte nun seine Landschaften von der deutschen Küste, aus der Mark, aus Schweden und Dänemark in ein klares und feines Licht zu stellen, sie aber doch nie analytisch, sondern als ein Synthetiker zu malen, der sich ihre Hauptzüge aneinanderrückt und dadurch unversehens den Stimmungsgehalt aus der Wirklichkeit löst, ohne ihr Gewalt anzutun.

Der Landschaftskunst überhaupt war auch in Deutschland die reichste Blüte beschieden. Kein Zeitalter hat die Natur so geliebt wie das unsre. Die Epoche der Weltstädte, des Dampfes und der Fabriken hatte keinen Rousseau nötig, der sie zur Natur zurückrief. Als selbstverständliche Reaktion gegen den Lärm und das Hasten des städtischen Alltags stellte sich die Sehnsucht nach dem Frieden und der Ruhe ein, die fern von den Häusermassen herrschten. Auch das unscheinbarste Motiv genügte schon, um dieser Lust zu dienen. In Berlin hatte schon vor Leistikow Eugen Bracht (1842 bis 1923), der seine Anschauung auf weiten Studienreisen bereichert hatte, eine Landschaftsmalerei angebahnt, die realistische Eindringlichkeit mit dekorativer Breite verband. Seine Art, den Eindruck eines Naturausschnitts durch ein paar stark betonte Linien, die am liebsten



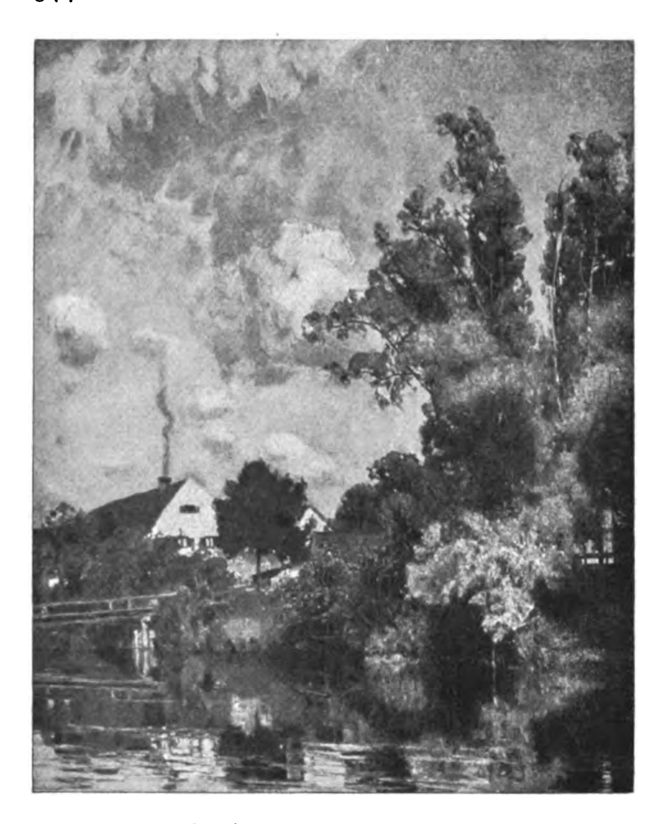
407. Angelo Jank. Hetzjagd

das Bild quer durchschneiden, durch die Kontraste großer leuchtender Farbenflächen und die sorgsame Gruppierung der Licht- und Schattenmassen selbstherrlich zusammenzufassen, fand viele Anhänger. In Berlin wie in Dresden, wohin Bracht später berufen wurde, hat sich ihm eine große Schülerzahl angeschlossen. Doch die meisten jüngeren Berliner, wie Ulrich Hübner (geb. 1872), oder Otto H. Engel (geb. 1866), der gern wie Dettmann das niederdeutsche Küstenland aufsuchte, standen unter dem Einfluß der durch Liebermann vermittelten Freilichtlehren;



408. Friedrich Kallmorgen. Nachbars Kinder

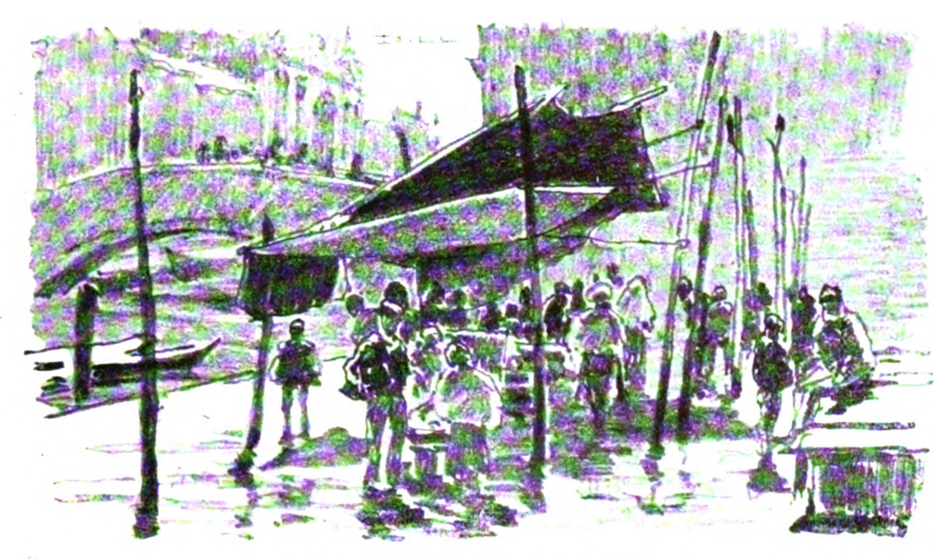
eine ganze Reihe tüchtiger Talente schloß sich ihnen an. Früh hat der Impressionismus auch, wenngleich mehr in der Stille, eine Stätte in Weimar gefunden, wo Schillers Enkel, Freiherr Ludwig von Gleichen-Rußwurm (1836—1902), zugleich ein geistreicher Radierer, sich in seinen feinen Landschaftsbildern besonders an Claude Monet anschloß, wo Christian Rohlfs (geb. 1849) in breitgemalten Waldszenerien sich aus Eignem eine kräftige, etwas gewaltsame Analyse des Freilichts schuf, um dann mit seiner unzerstörbaren Begabung immer wieder der jüngeren Generation den Weg zu weisen —, und wo Theodor Hagen (1842—1919) Jahrzehnte hindurch einem großen Schülerkreise die Anschauungen eines soliden Realismus als ausgezeichneter Lehrer weitergab. Ein Schüler Hagens war Karl Buchholz (1849—1889), der nach fruchtlosen Kämpfen sich selbst den Tod gab und den Ruhm nicht mehr erlebte, den die leuchtende Luftmalerei seiner frischen Frühlingsbilder gefunden hat (Abb. 401). Hans Olde (1855—1917), der von 1903 bis 1910 die Weimarer Kunstschule leitete, hatte sich vorher in niederdeutscher Einsamkeit in die Luft- und Lichtgeheimnisse der Landschaft versenkt. In Stuttgart wirkte Otto Reiniger (1863—1909), der in ungeduldigen



409. Bernhard Buttersack. Hochsommer

Impressionistenstrichen die farbige Mannigfaltigkeit der Natur nachzuschaffen strebte. In Düsseldorf, das sich am schwersten von der Überlieferung trennte, ragte Eugen Kampf (geb. 1861) als Maler der niederrheinischen Ebene und ihrer Dörfer hervor. Von seiner an holländische Meister erinnernden Art zu energischer Helligkeit führte in Düsseldorf Olof Jernberg (geb. 1855), der dann mit Dettmann und Otto Heichert (geb. 1868) nach Königsberg ging, wo sie auf einigermaßen einsamer Warte dem fernen Osten des Deutschtums die neue Kunst vertraut zu machen suchten.

In Wien klangen die Gedanken der Sezession in den merkwürdigen Gemälden Anton Romakos (1834 bis 1889) vor, der, von einem unruhigen und zerfahrenen Leben hin und her geworfen, auch in seiner Kunst sprunghaft und undiszipliniert, aber überall als ein außerordentliches Talent erscheint. Romako malte Porträts und Akte von einer Kraft der Anschauung und von einem Reichtum des Lichts und der farbig belebten Schatten, die in ihrer Zeit unverstanden bleiben mußten (Abb. 402), malte Landschaften und Märchenszenen von einer eigentümlichen, bald an Munkacsy, bald an Monticelli erinnernden Phantastik, ein Geschichtsbild (»Tegetthoff auf der Kommandobrücke«) von fabelhafter Wahrheit in der Schilderung einer modernen Seeschlachtszene, allegorische Gestalten nach Walter Crane, doch von einer seltsamen und geheimnisvollen Mystik, eine Circe mit Odysseus, die an Daumier erinnert, und überall offenbart sich eine geniale Begabung, die in Auffassung und Vortrag eigenste Wege ging. Für die Wiener Landschaft ward nach dem temperamentvollen Albert Zimmermann (1801—1878), dessen wilde Gebirgswasser und vom Sturm zerzauste Wälder oft an Preller und Achenbach erinnern, sein Schüler Emil Jakob Schindler (1842—1892) der Erneuerer, der sich von romantischen Anfängen her auf weiten Reisen nach holländischen und Fontainebleauer Vorbildern zu einer intimen Stimmungsmalerei durcharbeitete (Friedhofslandschaft »Pax«, Wiener Gemäldegalerie), aber auch von dem dunkeln braun-grau-grünen Ton dieser Zwischenepoche noch einen Aufstieg zu frischer Helligkeit nahm. Der Wiener Prater, der schon Waldmüllers Freilicht entbunden hatte, ward auch für Schindler eine Fundstätte reizvoller Themata; von dort aus zog er weiter aufs Land, um die schlichte Schönheit Niederösterreichs zu studieren. Sein technisches Können und sein tiefes Verständnis für das innerste Wesen eines einfachen Naturausschnitts, das er oft durch ein unmerkliches Betonen der Hauptlinien zu bedeutungsvollem Eindruck steigerte, entwickelte sich in der Heimat immer freier; allzu früh ward er aus dieser aufwärts führenden Laufbahn abberufen.

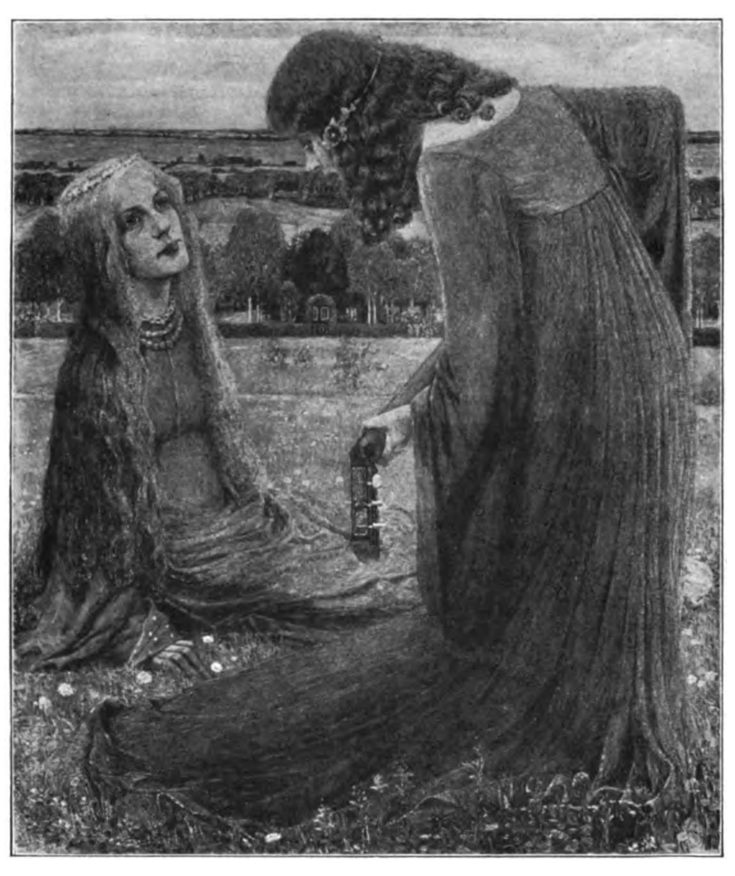


410. Ludwig Dill. Venedig. Skizze

Schindler hat eine ganze Schar von Schülern und Schülerinnen hinterlassen, unter denen Tina Blau (geb. 1845) mit ihren Praterbildern und Stilleben hervorgehoben werden mag. Auch Theodor von Hörmann (1840—1895) gelangte durch ihn zu der klaren Frische seiner prächtig gemalten Winterbilder (Abb. 403). Der Einfluß der Franzosen zeigte sich dann auch in Wien überall. Schindler verdankte den Meistern von Barbizon entscheidende Anregungen, Hörmann hatte selbst im Walde von Fontainebleau gemalt, und Eugen Jettel (1845—1901), der Meister der kostbaren kleinen, von fern noch an Pettenkofen erinnernden



411. Fritz Mackensen. Gottesdienst im Freien



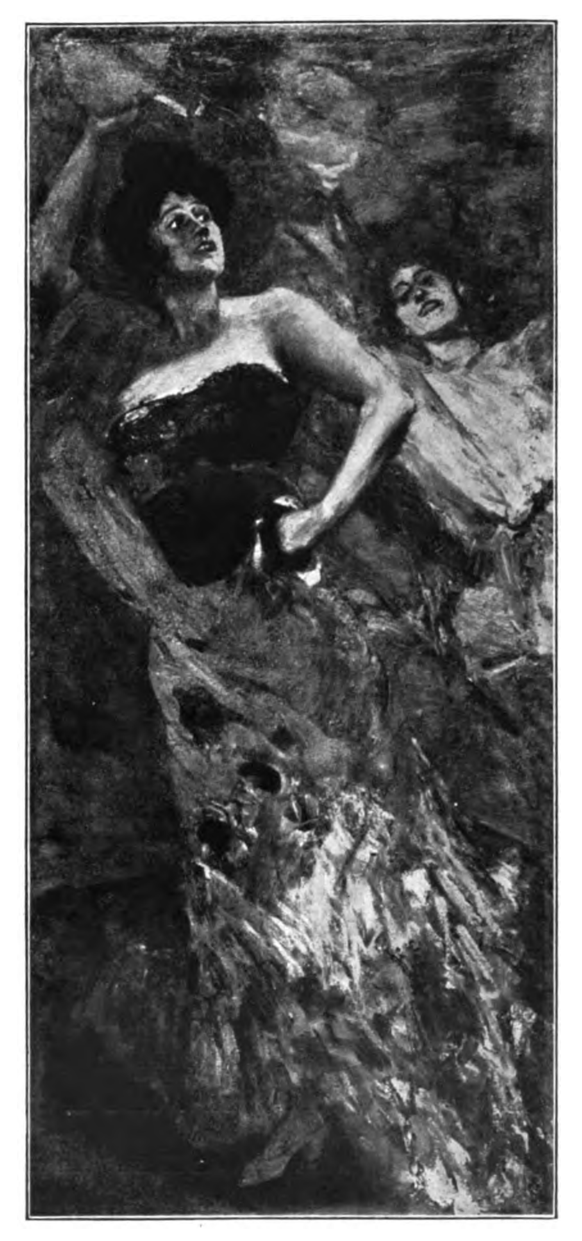
412. Heinrich Vogeler. Verkündigung

Bildchen, in denen ein Blick über eine Ebene, einen Küstenstrich, ein Stück Acker, mit zartester Delikatesse auf graublaue oder mattbraun-blaue Harmonien gestimmt ist, war Jahrzehnte hindurch ganz in Paris seßhaft. Ein getreuer Schüler Schindlers wieder war Karl Moll (geb. 1861), ein beweglicher Künstlergeist, dem das österreichische Kunstleben der letzten Jahrzehnte viel dankt, und dessen organisatorische Begabung an der Gründung der Wiener Sezession hervorragenden Anteil hat, zugleich ein ausgezeichneter Maler, der in lichten Landschaftsszenerien und Interieurs von flimmernder Helligkeit einen reifen Farbengeschmack bekundet (Abb. 404). In breiterem, mehr zu dekorativer Wirkung neigendem Vortrag und kräftig kontrastierenden Farbenflächen malt Ferdinand Andri (geb. 1871) seine Gouachebilder vom niederösterreichischen Lande, realistisch stilisierte Ausschnitte von blumigen Wiesen und braunen Äckern, noch lieber belebte Gruppen von Bauern, die sich auf dem Feldweg begegnen, zum Markt ziehen, sich auf der Kirmes amüsieren, und deren Volkstrachten unter heißer Sonne in knalliger Buntheit vergnüglich hervorleuchten. Ein Nebenschößling der Wiener Sezession war der »Hagenbund«, der ähnlich wie die »Luitpoldgruppe« in München, aber mit einem lebhafteren modernen Einschlag, neuere und ältere Lehren zu verbinden suchte.

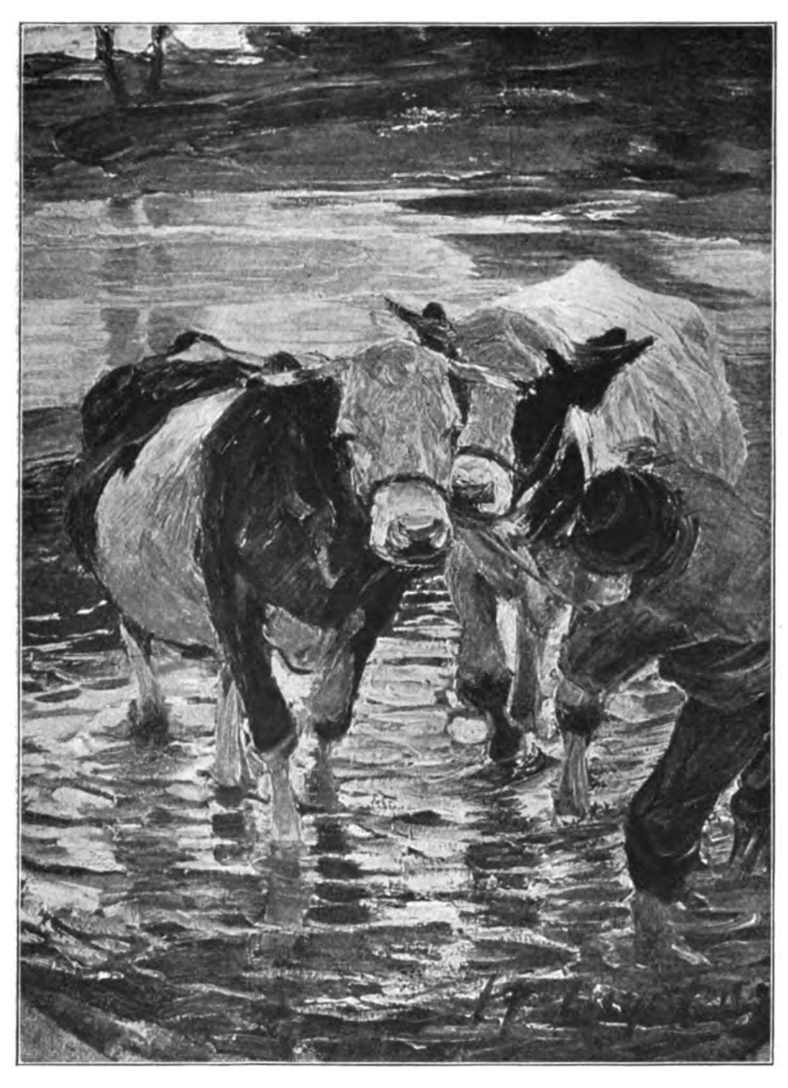
Die Münchner Sondergruppe der »Scholle« strebte vor allem zu einer Erneuerung der dekorativen Malerei in freiem, breit und flächig gehaltenem Vortrag. Namentlich ihr Führer Fritz Erler (geb. 1868, Abb. 405) hat dabei auf bisher unbegangene Wege gewiesen, ohne gleich schon das Ziel erreicht zu haben (Wandbilder im neuen Kurhause zu Wiesbaden). Wie Erler in seinen stilisierten Kompositionen, pflegt Walter Georgi (geb. 1871), kräftiger in der Farbe, in dekorativ erfaßten realistischen Szenen großen Formats die charakteristische breite Manier dieses Künstlerkreises, während Walter Püttner (geb. 1873) sie zu frischen Interieurs, Stilleben und figürlichen Kompositionen, Leo Putz (geb. 1867) zum Ausdruck seiner originellen, von barockem Humor geborenen Phantasien und seiner geschickten Frauenakte benutzt. Den Schritt zu einer Verjüngung der monumentalen Historienmalerei mit neuen Mitteln tat der Tiroler

Albin Egger-Lienz (geb. 1868; Abb. 406). Auch Angelo Jank (geb. 1868) kam aus dem Anschauungskreis der Scholle zu monumentalen Arbeiten, andererseits zur Illustration (Abb. 407) und zum Plakat.

Eine Stellung für sich nahm die Landschaft der Karlsruher ein, die aus der Anschauung der Fontainebleauer zu einer Stimmungskunst von ausgesprochen deutschem Charakter überging. Zwei Lier-Schüler, Gustav Schönleber (1851—1917) und Hermann Baisch (1846—1894), waren die Stifter dieser Schule, von deren bedeutendsten jüngeren Vertretern Hans von Volkmann (geb. 1860) sowie Friedrich Kallmorgen (1856—1924, Abb. 408), der nach Berlin, und Richard Pötzelberger (geb. 1856), der wie Schönleber nach Stuttgart berufen wurde, genannt seien. Als einer der besten Schüler Baischs verpflanzte Bernhard Buttersack (geb. 1858) diese Lehre nach München (Abb. 409). Die weiten Flächen und das wellige Vorgebirgsland der oberrheinischen Hochebene sind die Lieblingsplätze der Karlsruher Künstler. Eine Verwandtschaft mit der Landschaft Thomas fällt dabei oft in die Augen; in späterer Zeit war an der leichten Stilisierung, mit der sie die Natur mitunter behandelten, auch ein Einfluß der mit breiten Flächen arbeitenden modernen Farbenlithographie zu erkennen, die gerade in Karlsruhe ihre erste und vornehmste Pflegestätte gefunden hat. In Stuttgart wirkt der ausgezeichnete Christian Landenberger (geb. 1862) als Vertreter eines freien und glänzenden Freilichtstils. Neben ihm Bernhard Pankok (geb. 1872), der sich, außerhalb seiner kunstgewerblichen und baulichen Tätigkeit, auch als geschmackvoller und gediegener Porträtist bewährt. Robert Haug (geb. 1857) suchte das militärisch-historische Genre erfolgreich mit den Lehren des Freilichts auszusöhnen. Eine besondere Stellung in Stuttgart schuf sich Adolf Hoelzel (geb. 1853), der vorher, aus der Diez-Schule stammend, als Nebenmann Dills zu den besten Vertretern der Dachauer Gruppe gehörte, dann aber zu einem starken, leuchtenden Kolorismus überging und, mit steigenden Jahren immer kühner ausschreitend, in der schwäbischen Hauptstadt als bedeutender Anreger ganze Generationen jüngerer Maler auf dem Wege zu einer freien, glühenden, schon zum Expressionismus



413. Albert von Keller. Tänzerinnen



414. Heinrich Zügel. Ochsen im Wasser

hinüberdeutenden Farbenkunst ermutigte.

Wir besitzen in unserem Sprachschatz ein Wort, das man mit keiner Vokabel fremder Zunge übersetzen kann: »Stimmung«. Wenn alle Einzelheiten eines Naturbildes oder eines Gemäldes zueinander »stimmen«, wenn ihre Teile wie auf das Gebot einer ordnenden höheren Kraft harmonisch ineinander greifen, daß alles einem größeren Zweck dient, fühlen wir das, was wir also bezeichnen, auf uns wirken. Die Landschaft der Karlsruher zeigte das Streben zu solchen Zielen, das andere mit ihnen teilten. Vor allem die eben erwähnte Künstlergruppe, die sich unter der Führung Ludwig Dills (geb. 1848) aus der Unruhe Münchens in das nahe Dachau zurückzog und unter dem Einfluß der von ähnlichen Tendenzen erfüllten Landschaftskunst der Schotten stand. Dill war zuerst als Maler der Lagunen von Venedig bekannt geworden, die er aus der himmelblau-rosigen Schönmalerei der italienischen Bazarkünstler erlöste, indem er die weite Herrlichkeit jener Inselwelt und die Pracht des grünen Wassers, das sie umspült, gewissenhafter studierte und ernster betrachtete (Abb. 410). Dann schwenkte Dill zum Schottentum ab und schwelgte in den weichen, verschwommenen Nebeltönen der Maler von Glasgow, in denen er die Hügel, Bäume und Büsche des Dachauer Moorlandes als dunkle graugrüne oder braungrüne Silhouetten gegen den helleren Dunst des Himmels stellt. Eine Mittelstellung etwa zwischen den Karlsruhern und den Dachauern nehmen die Künstler ein, die sich in das niederdeutsche Dorf Worpswede nahe bei Bremen zurückzogen: Fritz Mackensen (geb. 1866, Abb. 411), der 1908 (auf zehn Jahre) an die Weimarer Kunstschule ging, Otto Modersohn (geb. 1865), Heinrich Vogeler (geb. 1872), Fritz Overbeck (1869—1909), Hans am Ende (1864—1918), Karl Vinnen (geb. 1863). Die nieder-

sächsische Ebene, der spröde Ernst ihrer flachen Felder, ihre von üppigen Bäumen bestandenen Sumpfreviere, war ihre Domäne. Später sind die Mitglieder der Kolonie nach verschiedenen Richtungen ausstrahlend ihre eigenen Wege gegangen. Interessant hat sich dabei besonders Vogeler entwickelt, der Romantiker der Gruppe, der in zarten, lichten Bildern und feinen Radierungen halb ritterliche, halb biedermeierische deutsche Märchenszenen hervorbrachte (Abb. 412), auch zu dekorativen Malereien überging, die ihn schließlich ganz ins Kunstgewerbe führten.



415. Dora Hitz. Bildnis eines kleinen Mädchens Berlin, Nationalgalerie

Die Landschaftsmalerei beweist deutlich, daß die moderne Kunst nicht lediglich eine neue Schablone an Stelle der alten gesetzt hat; viele verschiedene Strömungen treffen sich in ihrem Bett. Das zeigte sich bald überall, namentlich auch in der Behandlung des Lichtproblems. Nach dem altmeisterlichen Braun und nach der bunten Schönfarbigkeit der koloristischen Zeit hatte man gern einfachste Beleuchtungen aufgesucht und die ganze Natur in ein kreidiges Grau getaucht. Nun bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß die Natur ebensowenig grau wie braun ist; man sucht mannigfaltigere Farben- und Beleuchtungsspiele. Julius Exter (geb. 1863) übte sich in Besnardschen Farbenphantasien (Die Welle, Adam und Eva). Nicht weit von ihm stand Albert von Keller (1845—1920), dessen Malerei sich durch eine Weltmannsnoblesse auszeichnet, die für Deutschland ungewöhnlich ist (Abb. 413). Delikate Farbenwirkungen zu suchen, immer auf neue koloristische Sensationen zu fahnden, war seine Lust. Er malte die Eleganz der vornehmen Welt, das Leben der Gesellschaft, graziöse Damen in schillernden Toiletten, Zigaretten rauchende Kavaliere. Auch in vergangene Zeiten ging Keller zurück und schilderte mit höchstem malerischen Raffinement farbenprächtige Szenen aus dem Urchristentum, da das Wunder lebendig war, aus dem Mittelalter, da man schöne Hexen verbrannte, aus der Üppigkeit des alten Rom, da nackte Frauen unter blauem Himmel im marmornen Bassin ihr Bad nehmen.



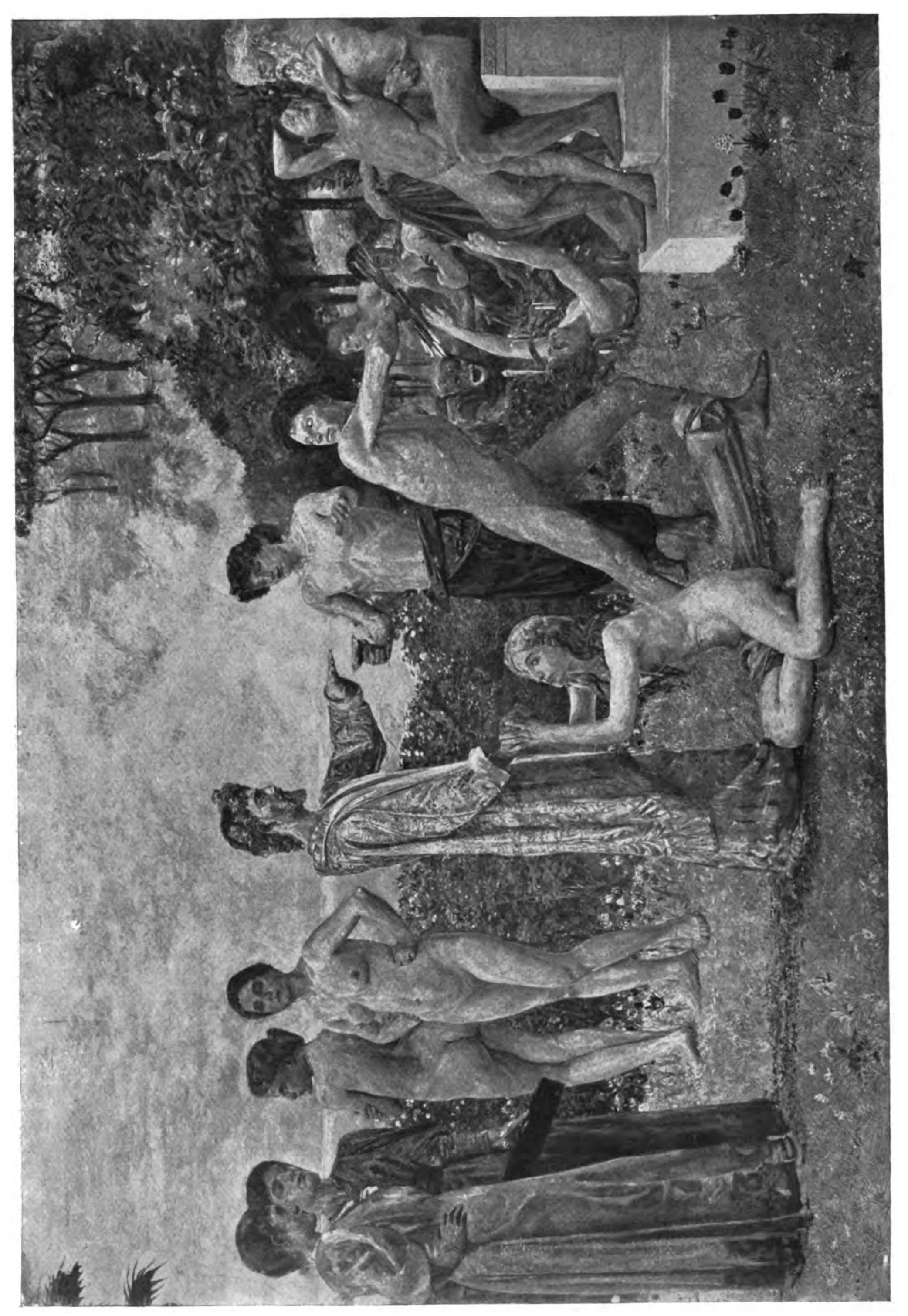
416. Friedrich August von Kaulbach. Damenbildnis

Ein eigentümliches zartes Licht, das die Gestalten und Gesichter weich modelliert und die Köpfe mit einem blendenden Schein umschmeichelt, ist charakteristisch für ihn. Zugleich kehrten die Maler von der hellen Mittagssonne auch wieder zu der sanften Beleuchtung des Abends zurück, wie P.W. Keller-Reutlingen (geb. 1854), der die geheimnisvollen Stunden der Dämmerung, oder Benno Becker (geb. 1860), der gar die Majestät der »bruna notte« zur Lieblingszeit für seine Phantasien aus südlichen Gärten wählte. Ebenso verlangte das Auge nach dem langen Aufenthalt in der freien Luft wieder nach der Ruhe des Interieurs. Paul Höcker (1854—1910), wie alle die zuletzt Genannten der Münchner Schule angehörig, ging auf diesem Wege voran.

Wie in Frankreich erneuerte sich in Deutschland neben der Landschaft auch die eng mit ihr verbundene Tiermalerei. Die Troyon-Schule hatte längst über die Grenze gewirkt; Albert Brendel (1827—1895) vor allem, der mehrere Jahre in Barbizon zugebracht hatte, ward wie sein Lehrer Charles Jacque als »Schafmaler« berühmt. Von Schreyer, Schmitson, Paul Meyerheim war schon die Rede. Auch der Württemberger Anton Braith (geb. 1836), das Haupt der älteren Münchner Tiermaler, hatte eine zärtliche Vorliebe für Schafe und Rinder, während Johann Christian Kröner (geb. 1838) gern das Wild des bayrischen Hochgebirges und der Jagdgründe aufsuchte. Wie sie alle, verrät der Hamburger Thomas Herbst (1848—1915), der in feinen Bildchen die niederdeutsche Landschaft mit Kühen und Pferden bevölkerte, die mittelbar und unmittelbar genossene französische Schulung. Kraftvoller setzten nun die jüngeren Münchner ein. Neben Victor Weishaupt (1848 bis 1905), der bald nach Karlsruhe gezogen wurde, war es in erster Linie Heinrich Zügel (geb. 1850), der in ganz originaler Auffassung mit mächtiger, breiter Technik seine Kühe, Ochsen und Schafe im prallen Schein der Mittagssonne oder im grünlich-violetten Schatten dunkler Bäume beobachtete und damit zu früher unerreichten Wirkungen gelangte (Abb. 414).

Im Porträt blieb Lenbach bis zum Ende des Jahrhunderts herrschend. Sein bester Schüler Leo Samberger (geb. 1861) sorgte dafür, daß auch nach seinem Tode seine Art nicht ausstarb. Neben Lenbach hatte in München hauptsächlich Friedrich August von Kaulbach (1850—1920) bedeutende Erfolge, die sich nicht nur auf Deutschland beschränkten. Er war ein eleganter Techniker und ein geschmackvoller Farbenarrangeur (Abb. 416) — namentlich in früherer Zeit hat er kleine Kostümbildchen von außerordentlicher Delikatesse gemalt. In Wien war Heinrich von Angeli (geb. 1840) der bevorzugte Maler der vornehmen Gesellschaft und des Hofes, später der Fürstenmaler ganz Europas, vor dessen glatten und konventionellen Spätwerken man die soliden Arbeiten seiner Frühzeit nicht vergessen darf. Die Impressionisten gaben dann auch der Bildnismalerei eine neue Wendung, indem sie die Köpfe ihrer geduldigen Modelle weniger als Selbstzweck denn als einen willkommenen Anlaß betrachteten, das Spiel des Lichts auch an diesem Problem zu studieren. Wir sahen schon, daß Liebermann, Slevogt, Kalckreuth, Habermann dabei zu bedeutenden Leistungen aufstiegen. In Berlin machte sich daneben lange Zeit eine ehrlich-realistische, etwas trockene Bildniskunst geltend, deren angenehmster Vertreter Max Koner (1854—1900) war. Gestützt auf eine tüchtige französische Schulung schuf Dora Hitz (geb. 1856) mit modernen Mitteln, früher oft mit Carrièreschem Helldunkel, später mit schön abgestimmten lebhafteren Farben, ihre Frauen- und Kinderporträts (Abb. 415).

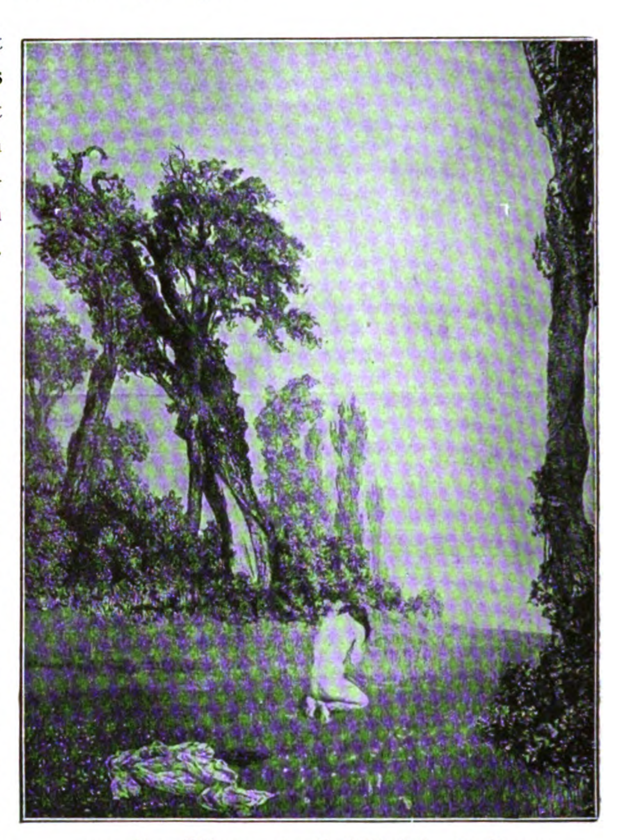
Der Naturalismus war ein großes Reinigungsbad für die Kunst gewesen, der energische Hinweis auf die Wirklichkeit hatte Anschauung und Technik einer gründlichen Revision unterzogen. Nun war es möglich, auf dem umgepflügten Boden auch die Keime der großen dekorativen Malerei und der Phantasiekunst anzupflanzen, die schon Jahrzehnte vorher von Böcklin



417. Max Klinger. Christus im Olymp. Teilstück. Wien, Staatsgalerie



418. Max Klinger Radierung



419. Max Klinger. An die Schönheit. Radierung

und Marées ausgestreut worden waren. Was diese Meister gefordert hatten, fand jetzt auch bei der jüngeren Generation ein Echo. In Max Klinger (geb. 1857 in Leipzig, gest. 1920) vor allem erstand Böcklin ein Schüler, der seine Lehren weitergab; er hat selbst in einem Widmungsblatt an den Meister sein Verhältnis zu ihm in der Gruppe symbolisiert, da Aphrodite ihren Sohn Eros in der Kunst des Bogenschießens unterweist. Doch über diese Schule wuchs er hinaus zu einer Persönlichkeit von eigener Prägung. Wenn Böcklin sich lachend über das Getriebe der Gegenwart in eine zeitlose Welt der Schönheit und Dichtung erhebt, so gehört Klinger zu denen, die sich im tiefsten Herzen als Söhne ihrer Zeit fühlen und alle Kämpfe und Leidenschaften der Gegenwart am eigenen Leibe schmerzlich spüren. Mit Radierungen von heiterer und origineller Phantasie (Abb. 418) begann er (Rettungen ovidischer Opfer, Paraphrase auf den Fund eines Handschuhs), in graphischen Folgen von fortreißender, oft grotesker Wildheit hat er dann mit einem Reichtum der Erfindung, in dem ihm keiner gleichkommt, den Zweifeln und Schauern, der Unseligkeit und Zerrissenheit, den Qualen und der Sehnsucht der modernen Seele Gestalt zu geben versucht. Aus rücksichtslosen Schilderungen des Lebens (die Zyklen »Dramen«, »Ein Leben«, »Eine Liebe«) und des Ringens mit der Leidenschaft (»Eva und die Zukunft«) fand Klinger den Weg zu einer Weltauffassung, die sich über das Erdentreiben emporschwingt und den kosmischen Problemen des Werdens und Vergehens ins Auge blickt (»Vom Tode« I und II). Aus einer vertieften Betrachtung religiöser Probleme (Zeichnungsfolge »Zum Thema Christus«) und der Rätsel unserer Schicksalskämpfe sucht er immer aufs neue den Pfad zur Klarheit und Läuterung, zur Aussöhnung des Individuums mit dem All, die nur der Kunst gelingen kann (Brahms-Phantasien; »An die Schönheit«, Abb. 419), zur »tragischen Weisheit« Nietzsches, zur Heiterkeit und feierlichen Großartigkeit der Antike, die er bald in ihrem eignen Lande aufsuchte, bald unerschrocken in das wirre Leben der Gegenwart



BEETHOVEN. VON MAX KLINGER
Leipzig, Museum der bildenden Künste

TAFEL XXVII

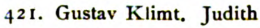




420. Ludwig von Hofmann. Adam und Eva. Leipzig, Museum

entbot. In Klinger sammelten sich alle Ströme der modernen deutschen Kunst. Neben seinem Widmungsblatt an Böcklin steht ein anderes an Menzel. In Karlsruhe ließ er sich von Gussow in den Realismus einführen, in Berlin (1875—1879) studierte er das neue Leben der aufblühenden Großstadt, in Paris trat er den Problemen der Freilichtmalerei nahe, mit denen er sich in heißem Bemühen auseinandersetzte, in Rom kam er in den Kreis, der durch Böcklin und Marées sein Gepräge erhalten hat. Und wie ein Künstler der Renaissance hat Klinger als Zeichner und Radierer, als Maler und als Bildhauer und als Schriftsteller seiner Sehnsucht Ziel zugestrebt, ohne sich in dem oft unruhigen Wechsel der künstlerischen Ausdrucksformen überall die letzte technische Reife zu erwerben, doch ununterbrochen Werke schaffend, die durch das Ringen einer mächtigen Persönlichkeit, eines unbändigen Künstlergeistes im Tiefsten ergreifen. Auch Klinger hat den deutschen Fluch der handwerklichen Unsicherheit und Schwerfälligkeit gespürt. Namentlich der Farbe hat er Schlachten geliefert und doch gewaltige Bildkompositionen geschaffen von feierlicher, herber Größe und stolzer Monumentalität (Pietà; Kreuzigung). Von frühen resoluten Freilicht- und Wirklichkeitsstudien (Spaziergänger; Sommerglück) zu den koloristischen Experimenten Besnards hat er alle Studien der modernen Farbenkunst durchlaufen (L'heure bleue), bis ihn das Bewußtsein seiner überwiegenden Begabung für die lineare und plastische Form von der Radierung zur Bildhauerei trieb. Eine Verbindung von Malerei und Plastik stellt den Übergang her (Urteil des Paris; Christus im Olymp, Abb. 417). Dann beginnt ein emsiges Studium des Skulpturalen. In einer Reihe oft sehr realistischer Aktfiguren (Badende, Amphitrite) übt er sich im Studium des Nackten. Doch auch hier reißt ihn die Überfülle des Gedanklichen in seinem Wesen von der Naturnachbildung zur Verkörperung von Ideen. Die Halbfiguren der Salome und der Kassandra halten noch einmal Abrechnung mit der Sinnlichkeit, die den Menschen zu ihrem Sklaven macht, und mit der Grausamkeit des Schicksals. Monumentale Porträtbüsten) Liszt, Nietzsche, Wagner) spiegeln den Kampf mit diesen Mächten in den Köpfen großer Persönlichkeiten. Die Farben müssen helfen, das Weiß des Marmors ausdrucksvoller zu steigern; durch buntes, seltenes und kostbares Gestein, durch Schleifen und Ätzen des Marmors, durch Einfügung von Elfenbein und Bernstein wird das Bildwerk im Sinne der Antike stärkerer dekorativer Effekte fähig gemacht. Und in dem Werk des sitzenden Beethoven (Tafel XXVII), dem die Leipziger in ihrem Museum einen eigenen Raum hergerichtet haben wie die Amsterdamer der Rembrandtschen Nachtwache, tönt alles zu-



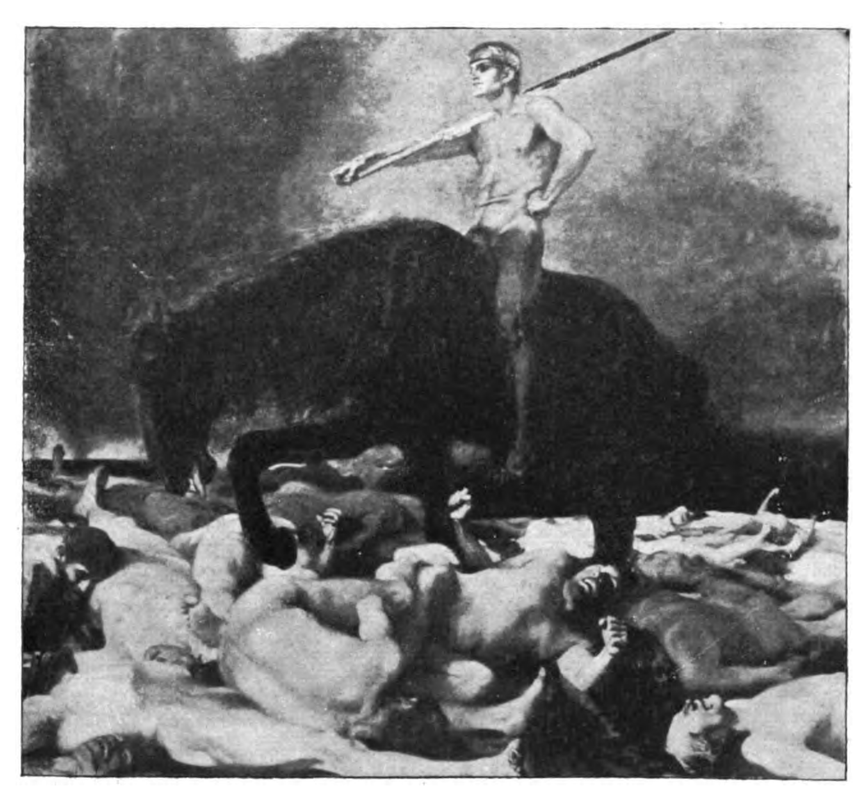

421. Gustav Klimt. Judith


422. Franz Stuck. Die Sünde

sammen, was Klinger ersehnt: Wirkung für das Auge und Erregung des Geistes. Die Reliefs des Bronzesessels künden wiederum von dem Kampf zwischen Christentum und Antike, zwischen Innerlichkeit und Schönheitslust, der schon in der Begegnung von Christus und den Göttern des Olymp vorklang, und die Gestalt des sitzenden Beethoven selbst verkündet die Sehnsucht nach einem Ausgleich dieser streitenden Elemente, nach dem »dritten Reich«, von dem Ibsens Julian Apostata prophetisch sprach, durch den großen Künstler, den schöpferischen Menschen.

Die verheißene Schönheitswelt, die Marées nur von fern sah, wie Moses das Gelobte Land, um die Klinger rang, suchte Ludwig von Hofmann (geb. 1861) sich mit leichtem Zauberstabe zu erschließen. Der jüngere Künstler konnte freilich den Fortschritt des malerischen Handwerks nützen, ihm gehorchten Pinsel und Palette, Ölfarben und Pastellstifte ohne Widerstreben. So malte er mit leichter Hand die Natur in den trunkenen Farben, in denen sein Poetenauge sie erblickte. Wälder, Täler und blühende Gefilde von üppiger Pracht tauchen auf (Abb. 420). Schlanke Jünglings- und Mädchengestalten wandeln darin umher, baden und tanzen und trinken am Quell in paradiesischer Nacktheit, oder kleiden sich in bunte, flatternde Gewänder, die ein Strahl der Sonne vergoldet.

Die dekorativen Neigungen waren es, die Franz Stuck (geb. 1863) von seinen leuchtenden Anfängen zu einer Vernachlässigung seines außerordentlichen Talents führten. Auch



423. Franz Stuck. Der Krieg. München, Neue Pinakothek

Stuck stammt von Böcklin her, von dem er die kräftige Farbe und die phantastischen Fabelwesen übernahm, die so ausgelassen in vorgeschichtlicher Einsamkeit ihr Wesen treiben. Mit Klinger begegnet er sich in dem harten Umriß, der antikisierenden Linie, die in scharfen Winkeln seine Figuren wirkungsvoll umschreibt. Stucks Kunst der Zeichnung und seine koloristische Fertigkeit führten ihn zu einer eigentümlichen Art der Stilisierung. Von der flimmernden Helligkeit seines Paradieseswächters, mit dem er nach zeichnerischen Anfängen zuerst Aufsehen erregte, und dem Farbenexperiment des Luzifer ging er zu den symbolischen Gestalten der Sünde (Abb. 422) und des Krieges (Abb. 423) über, die einem mittleren Geschmack entgegenkamen. In der herben Kreuzigung, in den antikisierend gehaltenen Reliefbildern des Siegers, der Pallas Athene steht sein Können auf der Höhe. Weniger sicher und äußerlicher wieder sind seine größeren Gemälde, wie die Vertreibung aus dem Paradiese oder das Prud'hon (vgl. S. 10) nachempfundene »Böse Gewissen«. Die letzten Jahre haben dann Porträts und namentlich Frauenköpfe von bedenklicher Glätte und Süßlichkeit gebracht.

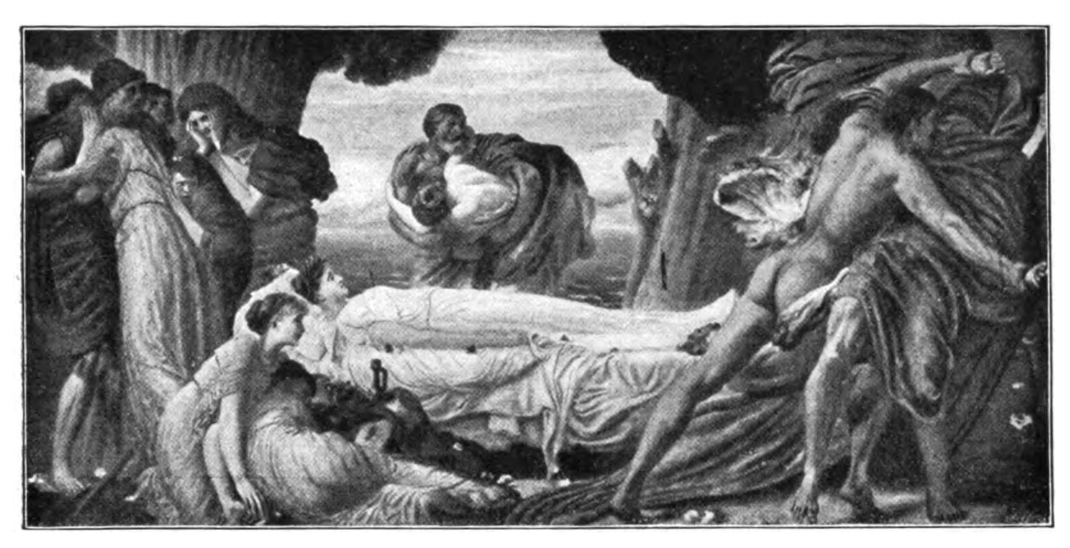
Eine ferne Verwandtschaft verbindet Stuck mit dem Wiener Gustav Klimt (1862 bis 1918), dem stärksten Talent der österreichischen Sezession. Klimt hat sich aus der seltsamen Mischung seines Wesens, das Sensibilität und Urkraft, Raffinement und Gesundheit verband und aus dem Zusammenfluß aller möglichen Kulturstimmungen, japanischer Pikanterie, impressionistischer Auflösung des Lichts, orientalischer Farbengier, kunstgewerblicher Stilisierungen eine ganz eigne Welt erbaut (Abb. 421). Er hat Landschaften von kostbarer Einfachheit der Stimmung geschaffen, dann Frauenporträts von einem Reiz der flächigen Farben und sparsamen Linien, daß sie fast wie Übersetzungen ostasiatischer Holzschnitte in moderne



424. Fritz Boehle. Liebespaar. Radierung

Ölmalerei erscheinen, eine Altwiener Erinnerung von duftigster Farbenpoesie: »Schubert am Klavier«, dekorative Bilder von schimmernden koloristischen Reizen (»Goldfische«), schließlich die an der Donau mit lautem Skandal empfangenen Dekkenbilder der vier Fakultäten für die Aula der Wiener Universität, die auf jede festgefügte Allegorie im älteren Sinne verzichteten und in den Rhythmen zerfließender Linien, seltsamer Gebärden, phantastischer, schwebender, sinkender, steigender Gestalten, die wie aus Fiebervisionen geboren sind, unbestimmte Gedanken- und Empfindungsassoziationen auf eigenwilligem Malerwege zu erwecken suchten.

Selbst den alten Meistern näherte man sich gelegentlich wieder, aber nicht mehr in demütiger Abhängigkeit, sondern in freier Neigung. Der erfindungsreichen, krausphantastischen Zeichenkunst der Altdeutschen folgten der Deutsch-Böhme Hans Schwaiger (1854—1912) und der Berliner Josef Sattler (geb. 1869). Unter dem Einfluß Hans Thomas in Frankfurt fand Fritz Boehle (1873—1916) den Weg zu den kernigen, volksmäßigen Gestalten seiner Ritter und Bauern (Abb. 424), die er, auch in glänzenden Radierungen, in der herben, eindrucksvollen Sprache alter deutscher Meister hielt. Mittelalterliche, romanisch-gotische Motive klangen bei Melchior Lechter (geb. 1865) nach, vom Präraffaelismus der Engländer angeregt (Die Weihe am mystischen Quell, Glasgemälde im Kunstgewerbemuseum zu Köln). Überall trat der Farbe die Linie, dem Realismus eine neue Romantik entgegen, die ihre Anschauung nicht nur dem äußeren, sondern auch dem inneren Blick verdankt, in Erinnerungen und Beziehungen des Nahen und Fernen schwelgt. Doch die strenge Schulung, die der malerische Ausdruck durchgemacht hatte, schuf für diese Träume und Phantasien ganz neue Bedingungen und schützte sie davor, daß sie sich in allzu luftige Höhen verstiegen. Und schließlich suchte sich auch die Farbe wieder neue Wege, indem ein jüngeres Geschlecht den Impressionismus weiterführte und dann zu überwinden suchte. Vorstellungen und Gedankengänge, die niemand vorausgeahnt hatte, meldeten sich zum Worte. Nicht der von vielen erwartete Rückzug zur älteren akademischen Kunst trat ein, sondern wieder meldeten sich vordem ungeahnte Probleme zum Worte. Die Entwicklung der modernen Malerei trat in eine neue Phase ein.



425. Frederick Leighton. Herakles mit dem Tode ringend

3. Die Malerei der übrigen Völker

Wenn auf den folgenden Seiten die Entwicklung der Malerei während des Menschenalters von 1870 bis 1900 in den übrigen Ländern, außerhalb Deutschlands und Frankreichs, in einem Überblick dargestellt werden soll, so gebietet die Rücksicht auf die Ökonomie dieses Handbuchs eine Beschränkung auf das Wichtigste.

Die englische Malerei hatte mit den großen Taten in der ersten Hälfte und um die Mitte des Jahrhunderts ihre beste Kraft erschöpft. Sie hat ihre Stellung als Bahnbrecherin der modernen Kunst, die sie an Frankreich abgab, nicht mehr zurückerobert. Auch die Ausläufer der präraffaelitischen Bewegung stehen hinter den Begründern der Bruderschaft weit zurück, wenngleich ihnen noch am ehesten eine europäische Wirkung beschieden war. Das Werk des Rossetti setzte Edward Burne-Jones (1833—1898) fort. Er hat es mit seinen überschlanken, überzarten Frauengestalten (Abb. 426), mit der eigentümlichen Phantastik seiner idealen Traumwelt, mit dem gotisch strengen Stil seiner dekorativen Linien zu großer Volkstümlichkeit gebracht. Aber den Bildern seines Meisters und Vorbildes gegenüber erscheinen die Arbeiten des Burne-Jones' doch nur wie eine schwächere Nachahmung. Die sinnliche Glut im Ausdruck der Gesichter und in den Farben, die Rossetti suchte, erscheint hier gedämpft. Burne-Jones' Liebesbilder haben wohl noch den Typus der Rossettischen Köpfe und Figuren, aber die geheimnisvolle Erotik des italienischen Engländers ist einem kühlen dekorativen Arrangement gewichen. So ist es bei allen seinen berühmten Bildern, bei der poetischen Ruinenszenerie mit dem zärtlich umschlungenen Paar, bei der Legende vom König Kophetua und der Bettlerin (Abb. 427), bei den sorgsam gruppierten schönen Mädchengestalten der »Goldnen Treppe« und des »Venusspiegels«, bei der Verzauberung Merlins oder den Sibyllen der Schöpfungstage und der Jahreszeiten. Die außerordentliche Verehrung, die Burne-Jones lange Zeit entgegengebracht wurde, hat später einer mehr kritischen Beurteilung Platz gemacht. Doch bleibt er ein Meister in der Delikatesse seiner Linien, in der klugen Anordnung und Verteilung der Figuren über die Bildfläche, in dem harmonischen Rhythmus, den er den Bewegungen seiner Personen und dem Umriß ihrer Umgebung zu verleihen weiß. Das dekorative Prinzip, auf dem sich seine Kompositionen



426. Edward Burne-Jones. Flamma vestalis



427. Edward Burne-Jones. König Kophetua

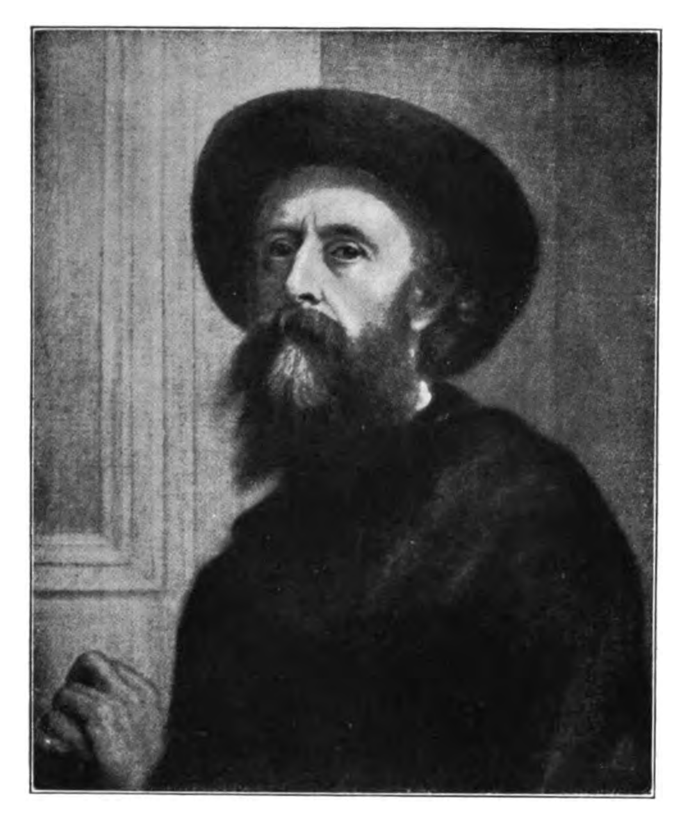
aufbauen, ist eine starke Betonung der Vertikalen, die mit der erneuten Liebe des englischen Kunstgewerbes zu den heimatlich gotischen Überlieferungen zusammenhängt. Wir finden denn auch Burne-Jones unter den eifrigsten Reformatoren des Kunsthandwerks und den begeisterten Helfern William Morris', für dessen prachtvoll gedruckte Bücher er Illustrationen in einem modernisierten Holzschnittstil lieferte, und auf dessen Anregung hin er Kartons zu Teppichen und Kirchenfenstern schuf, die zum Schönsten gehören, was die moderne dekorative Kunst hervorgebracht hat. Burne-Jones hat dabei in erster Reihe mitgeholfen, den schlanken Typus der präraffaelitischen Frauengestalt volkstümlich zu machen. Die

ätherische Botticelli-Magerkeit ging von diesen Bildern und Zeichnungen als Ideal in das Leben über und hat die Körperpflege wie die Mode auf Jahrzehnte hin beeinflußt.

Wie Burne-Jones zu Rossetti, so steht Walter Crane (1845 bis 1915) zu Burne-Jones. Noch einmal erscheinen hier, nunmehr aus dritter Hand, die schlanken Gestalten mit den hoch gegürteten, lang herabwallenden Gewändern und der halb naiven, halb raffinierten Sinnlichkeit des schwärmerischen Gesichtsausdrucks, in dem sich romantische und moderne Züge ein wenig süßlich mischen. Auch Walter Crane hat sich vielfach mit dekorativen Arbeiten, namentlich mit dem Buchschmuck, beschäftigt (Abb. 428), und er ist hier glücklicher gewesen als in den großen mythologischen und allegorischen Gemälden, in denen er seit seinem Frühwerk, der »Geburt der Venus«, einem schönen Bilde von matten, zarten Gobelinfarben, immer glatter und trockener geworden ist. Mit mehr Geschmack hat sich später Albert Moore (1841—1893) in den Bahnen dieses Neo-Präraffaelismus bewegt, der sich eine zahlreiche Anhängerschaft erwarb. Doch alle treten zurück gegen die ehrwürdige Erscheinung von George Frederick Watts (1817—1904), der das mythologische und allegorische Spiel der »P. R. B.« in einer ganz persönlichen Kunst noch einmal zu starkem Ausdruck steigerte. Wie Millais war Watts zunächst ein Porträtmaler von außerordentlichen Eigenschaften, dessen imposante Bildnisreihe den Hauptanziehungspunkt der Nationalen Porträtgalerie in London bildete (Abb. 429). Er hat in diesen Arbeiten einen ganzen Katalog der berühmten Engländer seiner Zeit gegeben. Robert Browning und Carlyle, Gladstone und Salisbury, Rossetti und Morris, Tennyson und Max Müller, Cardinal Manning und Sir Grant — sie alle hat Watts mit großem Können und tiefdringender Charakteristik im Bilde festgehalten. Doch von solchen Wirklichkeitsdingen zog es ihn hinauf zu einer Kunst der großen Ideen, in der er



428. Walter Crane. Tanz der Nymphen und Schnitter Zeichnung zu Shakespeares »Sturm«.



429. George Frederick Watts. Selbstbildnis

den Zeitgenossen ein neues, unkirchliches Evangelium der Reinheit und Liebe predigen wollte. Schon bei Lebzeiten hat der greise Meister die Bilder, die aus solchen Gedanken entstanden, dem Staat geschenkt und aus seinem Atelier in Little Holland House ein öffentliches Museum gemacht. Nun sind die Gemälde nach seinem Tode in die Tate Gallery übersiedelt. »Liebe und Leben« ist das Bild, in dem er selbst das Programm seiner dogmenlosen Predigten am reinsten verkörpert sah: die Menschenliebe, die in Gestalt eines Engels mit dunklen Schwingen ein holdes junges Weib, das Leben, zu unbegriffenen Höhen emporführt. Andere Gemälde schildern die Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes, die vernichtende Grausamkeit des Königs Mammon, die alles besiegende Macht der gläubigen Hoffnung und besonders das Walten des Todes (Abb. 430), der bei Watts ein milder Freund des Menschen ist. Doch alle Hoheit dieser kosmischen Allegorien würde eindruckslos bleiben, wenn nicht die malerische Reife Watts' sie auch zu Kunstwerken stempelte. Im Gegensatz zu den Präraffaeliten hat er einen breiten Vortrag, der an die Freskotechnik denken läßt, im Gegensatz zu ihrer peinlichen Detailnachbildung ist bei ihm alles auf die Kontraste großer Farbflächen gestellt. Das verzärtelte Ästhetentum der blassen Quattrocentogestalten weicht bei ihm einem gesunderen, volleren Typus der Figuren, die gotische Strenge des Faltenwurfes den freieren und leichteren Linien einer idealen Gewandung, die ihre Herkunft von den Torsi der Parthenonskulpturen im Britischen Museum nicht verleugnet. Auch biblische Szenen hat Watts in der gleichen Art gemalt, und von Rossetti ließ er sich zu der dantesken Vision seines wundervollen Bildes von Paolo und Francesco leiten, neben der Ary Scheffers Darstellung (s. o. S. 79) frostig und phantasielos erscheint. Aus allen diesen Werken leuchtet die reine Seele eines Mannes, der die Menschen wie seine Brüder liebte, dem es ernst war um seine Mission, sie einem höheren Leben der Schönheit und Güte entgegenzuführen.

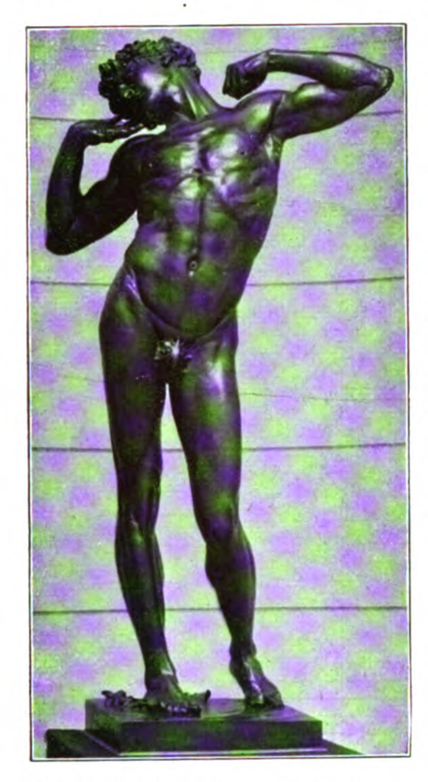
Neben dem Präraffaelitentum hielt sich in England noch geraume Zeit ein Spätklassizismus, der etwa in der Art der beliebten antiquarisch-archäologischen Romane eine moderne Pseudogriechenwelt aufbaute, um sie mit nackten Figuren oder mit Gestalten in antiken Gewändern novellistisch zu beleben. Lord Frederick Leighton (1830—1896), der als Direktor der Londoner Akademie lange Jahre eine tonangebende Stellung einnahm, ist der bekannteste Vertreter dieser akademischen Richtung geworden, die gewiß oft in ein recht kühles und glattes Kolorit verfiel, aber doch auch tieferer Empfindung und lebhafteren Aus-



430. George Frederick Watts. Der glückliche Krieger

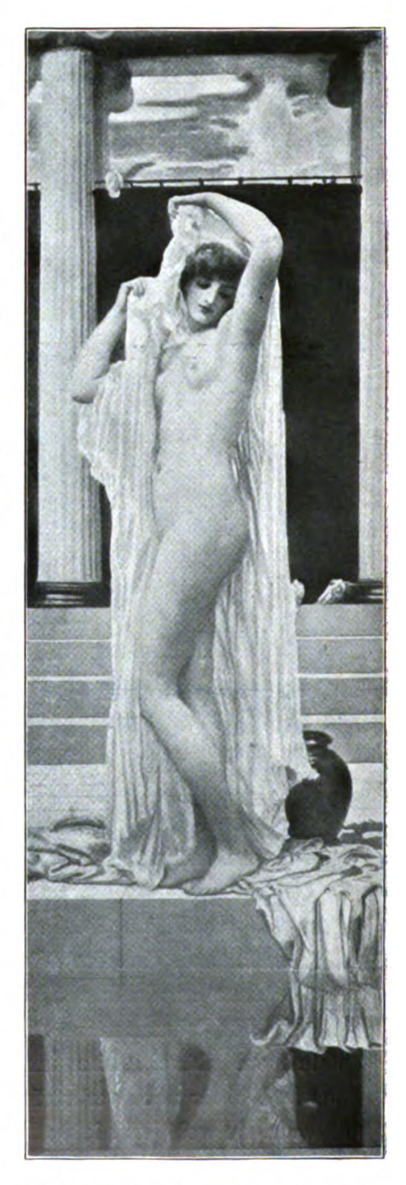
drucks fähig war. Leightons Bilder von Orpheus und Eurydike, von Herkules, der mit dem Tode kämpft (Abb. 425), von Romeo und Julia, oder die schöne Allegorie der »Goldenen Stunden« beweisen das. Am volkstümlichsten ist von seinen Werken wohl das »Bad der Psyche« geworden (Abb. 432), nicht sein schönstes Gemälde. Kraftvoller denn als Maler ist Leighton in den wenigen Skulpturen aufgetreten, die wir von ihm besitzen; die Lehren des Klassizismus erscheinen hier mit frischer Naturwahrheit verbunden (Athlet und Python, Faulenzer [Abb. 431]; Tate Gallery). Mehr Ruhm noch erntete unter diesen Nachklassizisten Lawrence Alma-Tadema (1836—1912), der in Holland geboren war, aber früh nach London übersiedelte und dort ganz zum Engländer geworden ist. Seine Spezialität sind antike Sittenbilder in genrehafter Auffassung, in denen er das Leben der Griechen oder der vornehmen Römer von Pompeji mit virtuoser Kunst schilderte (Abb. 433). Es reizte die wohlhabenden Käufer, hier zwischen täuschend nachgeahmten Bronzefiguren und Marmorsäulen die reichen Nichtstuer des Altertums zu beobachten, zu sehen, wie sie sich im Hause und auf der Straße bewegten, ihre Einkäufe beim Handwerker machten, ihre luxuriösen Bäder nahmen, sich aus ihren Dichtern vorlasen und in antiken Gewändern miteinander flirteten.

Die große Tat der älteren englischen Malerei war die Eroberung des modernen Lebens gewesen. Doch die jüngere Generation hat auf diesem Wege wenig Hervorragendes geleistet. Unter den Malern, die sich überhaupt mit Szenen der Wirklichkeit abgaben, sie aber dabei stets mit einer empfindsamen Poesie übergossen, steht Frederick Walker (1840—1875) obenan. Man erkennt seine Bilder an dem sanften goldbraunen Ton, der ihnen eine sentimentale Note gibt, sich aber immer in den Grenzen der Vornehmheit hält. Mit dem Klassizismus ist Walker noch verbunden durch die gemessene Ruhe, in der seine Szenen verharren, auch wenn sie wohl eine lebhaftere Bewegung nahelegten. Alle diese Gruppen von badenden Knaben, von Vagabunden, die sich im Walde gelagert haben, von vornehmen Leuten und Arbeitergestalten haben einen Zug von leiser Melancholie. Gestalten und Szenen des täglichen



431. Frederick Leighton. Der Faulenzer
London, Tate-Galerie

Lebens sollen dadurch in eine poetische Sphäre emporgehoben werden (Abb. 434). Manchmal klingt noch der Gesichtsausdruck der Präraffaeliten, die man übrigens auch bei Leighton finden kann, in Walkers Bildern nach. Auch George Mason (1818—1872), der Vorgänger Walkers in der Manier, den Realismus zu verklären, gibt von diesem weitreichenden Einfluß der Bruderschaft Kunde. Zweifellos war hier mit glücklicher Eingebung für die eigentümliche Art des englischen Gefühlslebens ein überaus treffender Ausdruck gefunden: für die träumerisch-sentimentale Empfindsamkeit, die bei den Angelsachsen das wunderliche Gegenstück zu der klaren Verständigkeit ihrer praktischen Lebensführung bildet. Man will in der Kunst nicht das Leben abgespielt sehen, sondern sich durch freundliche Erzählungen, Farbenspiele von musikalischem Klang, durch einen faßbaren ethischen, dichterischen oder philosophischen Inhalt über die Wirklichkeit hinwegtäuschen lassen. So ist es auch gekommen, daß die englische Landschaftskunst die Hoffnungen nicht erfüllte, die sie ein halbes Jahrhundert vorher erweckt hatte. Von der Andacht Constables vor der Natur war in diesen liebenswürdigen Schilderungen ländlichen Lebens nicht mehr viel zu spüren. Erst am Ende des Jahrhunderts ist hier eine Wandlung eingetreten. Gruppen jüngerer Künstler zogen sich aus dem Londoner Gewühl in kleine Nester zurück, um dort in täglichem Verkehr der Natur ins Auge zu blicken. Auch der Impressionismus kam übers Meer, ohne freilich allzu große Eroberungen zu machen. Nur die kleine Schar, die sich im »New English Art Club« zusammenfand, gab vom Einfluß der modernen französischen Malerei, dem man sich schließlich doch nicht ganz entziehen konnte, Bericht. Mit außerordentlicher Kunst hat vor allen andern Mark Fisher, ein geborener Amerikaner, der aber früh nach England kam, die Monetsche Freilichtanalyse mit englischer Empfindung verschmolzen. Seine großgesehenen Baumgruppen



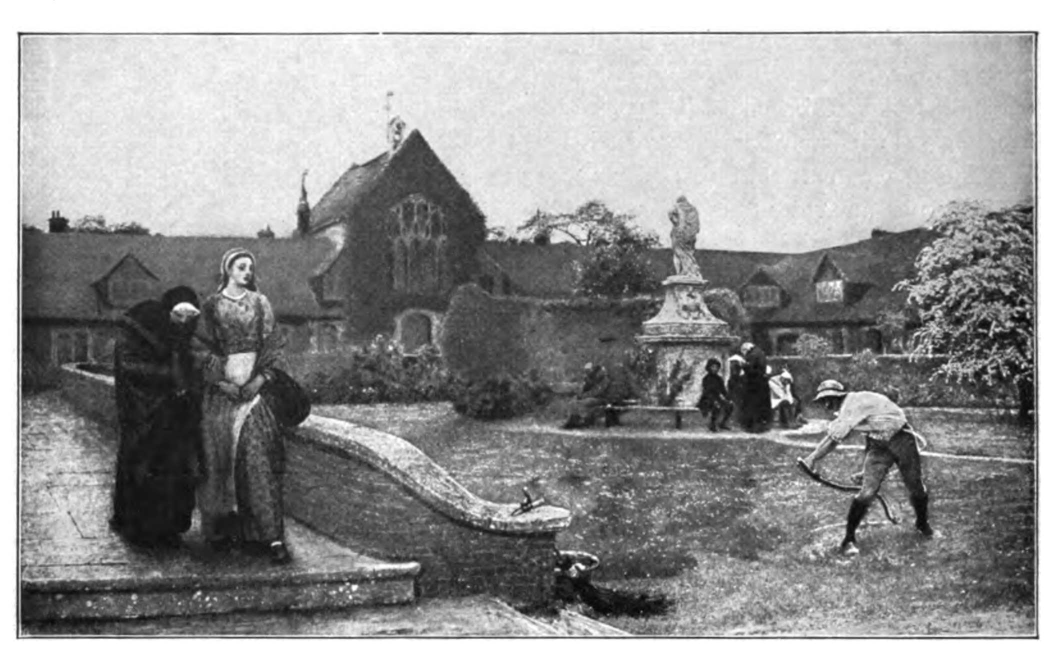
432. Frederick Leighton. Bad der Psyche

namentlich sind bewundernswert, in denen noch etwas von Rousseaus Naturauffassung durch die moderne Technik schimmert. Überhaupt lag die intime Stimmungsmalerei der Fontainebleauer den Engländern stets näher als das Artistentum der Manet-Schule. Ein Vermittler zwischen englischem und französischem Impressionismus wurde Lucien Pissarro, Camille Pissarros Sohn, der nach London übersiedelte. In den Ausstellungen des New English Art Club fielen außerdem feine Landschaftsstimmungen von Bernhard Sikker, von Charles Conder, von James L. Henry, malerische Interieurs von Henry Tonks, die etwa an Renoir und Vuillard erinnerten, vor allem aber die brillanten orientalischen Skizzen des früh verstorbenen H. B. Brabazon auf, der mit Wasser- und Deckfarben die hitzige Glut der südlichen Sonne und die phantastische Buntheit italienischer, ägyptischer, marokkanischer Szenerien mit rasch hingesetzten Strichen zu packen wußte. Die Kraft phantasievoller Erfindung, die in den Präraffaeliten mächtig war, lebte noch einmal, doch nun mit veränderten, malerisch vertieften und bereicherten Ausdrucksformen in Frank Brangwyn (geb. 1867) auf, der wiederum als ein Schüler von William Morris an der Erneuerung des künstlerischen Gewerbes in England Anteil nahm, Entwürfe für Teppiche, Möbel, Gläser von origineller Haltung lieferte, moderner Illustration und Buchkunst diente, zugleich aber in Gemälden von gedämpfter Glut und Farbe (Abb. 435) und in außerordentlichen Radierungen von großartiger Symbolik des visionären Liniengefüges bedeutsam hervortrat (Abb. 436).



433. Lawrence Alma-Tadema
Rosen, der Liebe Lust

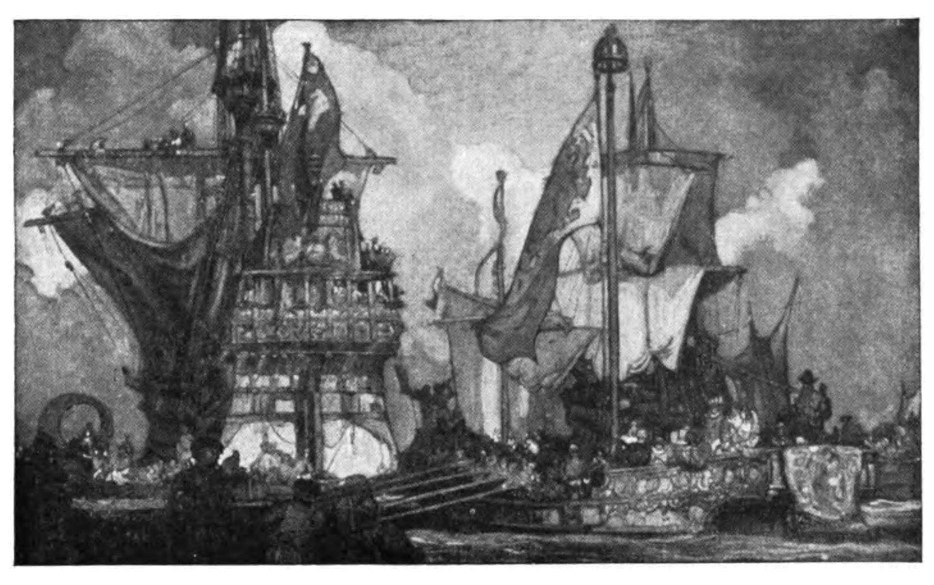
Besser als die Landschaftskunst hat die englische Porträtmalerei die alte Überlieferung aufrechterhalten. Mit welcher Gewalt die englische Kultur den eingewanderten Fremden in ihren Bann zieht, erkennt man nirgends deutlicher als an Hubert Herkomer (1849—1914), der aus einer bayrischen Handwerkerfamilie stammte und den breitesten europäischen Ruhm unter den Londoner Porträtisten genoß. Er hat noch einmal, wie die großen Bildnismaler der Vergangenheit, alle hochstehenden, bedeutenden und berühmten Männer und schönen Frauen nicht nur der englischen Gesellschaft, sondern halb Europas in seinem Atelier empfangen. Kein Wunder, daß die ungeheuren Erfolge den hochbegabten Künstler schließlich zum Routinier machten. Seitdem Herkomers Bildnis der Miß Grant, die »Dame in Weiß«,



434. Frederick Walker. Das Tal der Ruhe

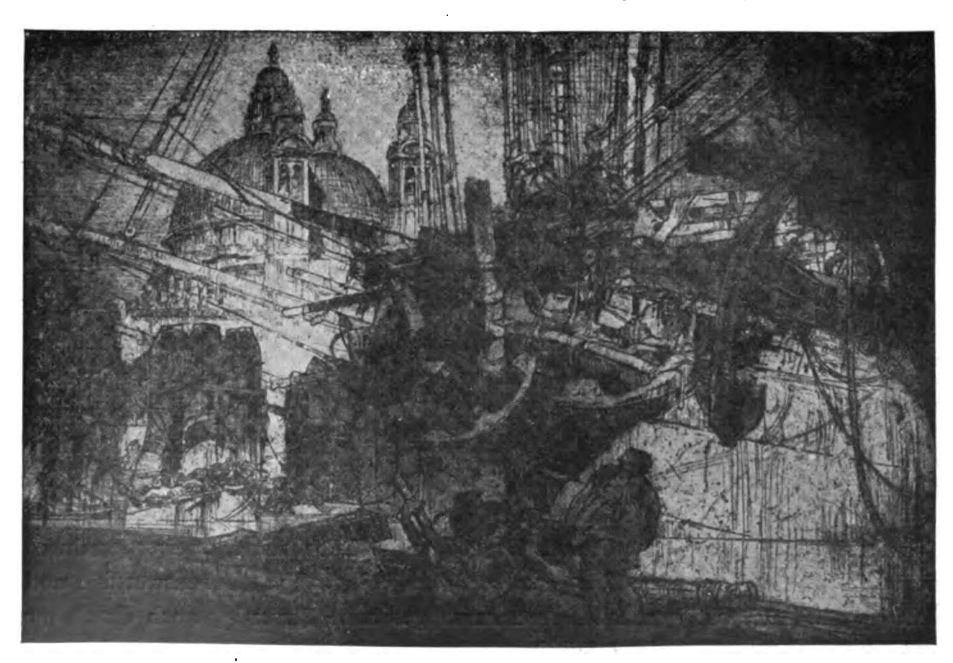
ein geschicktes Farbenarrangement hell in Hell, 1885 und 1886 auf den Ausstellungen des Kontinents Triumphe gefeiert hatte, war sein Name überall geläufig, gehörte es zum guten Ton, von ihm gemalt zu werden. Schon vorher hatte Herkomer mit seinem Bilde »Der letzte Appell«, einer Schar alter Soldaten in roten Röcken im Halbdunkel einer Kirche (Abb. 437), auf der Pariser Weltausstellung von 1878 eine Medaille erhalten, und in solchen Gruppenbildern, die er später oft wiederholte (Kuratoren des Charter-House, Magistrat und Stadtverordnete seiner Vaterstadt Landsberg am Lech), sowie ähnlichen realistischen Szenen (Abb. 438) hat er im Grunde genommen malerisch Höheres geleistet als in den vielbegehrten Porträts. Das schönste seiner Bildnisse ist vielleicht das seines Vaters, des alten Holzschnitzers, den er im Handwerkskittel an der Hobelbank zwischen seinen Werkzeugen gemalt hat. Auch die Bildnisse von Ruskin und Tennyson, von Stanley und Archibald Forbes, dann von Richard Wagner und Hans Richter, sind der Vergangenheit des englischen Porträts nicht unwürdig. Herkomer hat sich aus kleinen Anfängen zu einem Malerfürsten emporgearbeitet. Sein Leben gleicht noch den romantischen Künstlerschicksalen früherer Jahrhunderte. Der Vater, der schon vom Handwerk zu allerlei künstlerischen Neigungen sich erhob, ging früh mit ihm auf die Weltwanderschaft. In London suchte er sich zuerst durch Zeichnungen für den Graphic über Wasser zu halten und war froh, wenn er von heut auf morgen zu leben hatte. Ein Menschenalter später herrschte Herkomer auf seinem stolzen Landsitz in Bushey bei London, wo er als ein Tausendkünstler sein Haus gebaut hatte und immer noch erweiterte, wo er daneben schnitzte, bildhauerte, radierte, sich mit dekorativen Arbeiten, wie mit der Emailmalerei, befaßte, dichtete, Theaterstücke inszenierte, musizierte und eine ganze Kolonie von Schülern um sich vereinte, die er in allen Zweigen der Kunst unterwies. Zwischen Herkomer und Watts steht als Porträtist W. W. Ouleß (geb. 1840). In späterer Zeit sind vor allem P. Wilson Steer (geb. 1860) und neben ihm A. E. John mit Bildnissen brillanter moderner Technik in die erste Reihe gerückt.

* * *

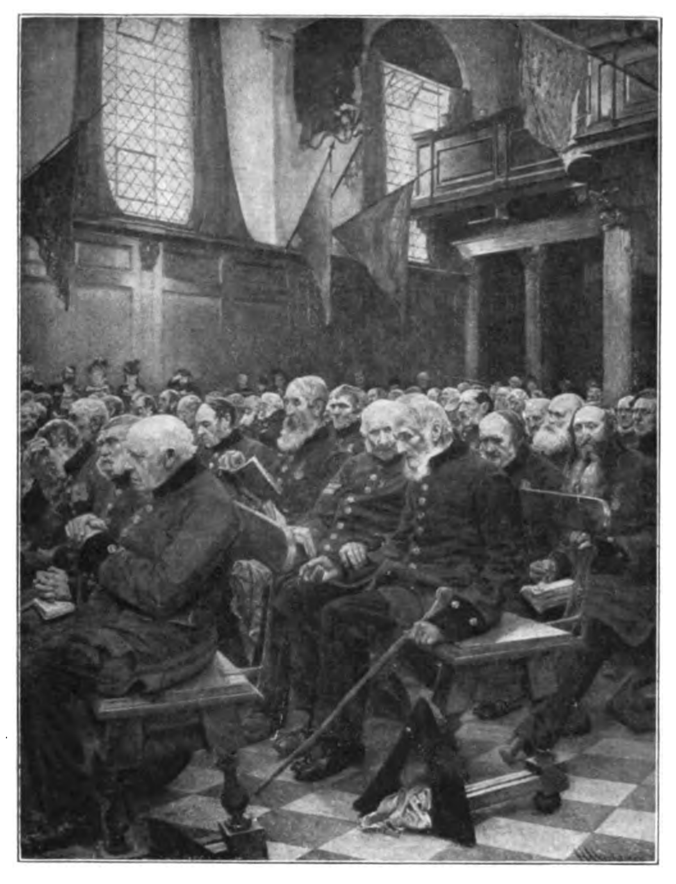


435. Frank Brangwyn. Königin Elisabeth geht an Bord der Goldenen Hirschkuh

Eine wichtige Ergänzung findet die moderne englische Malerei durch die Kunst der Schotten und der Amerikaner. Die schottischen Maler der Schule von Glasgow waren es, die seit den achtziger Jahren die moderne Landschaft aus den Farbenspielen der Impressionisten wieder mehr der Stimmungskunst der Fontainebleauer annäherten. Corot hauptsächlich wurde hier verehrt, und durch Vermittlung von Barbizon ging man auch wieder auf Constable zurück, nur daß der malerische Vortrag sich seit fünfzig Jahren verfeinert und aufgehellt hatte. Die Landschaften dieser Künstler wollen einen Spiegel ihrer eignen schwärmerischen,



436. Frank Brangwyn. Santa Maria della Salute. Radierung



437. Hubert Herkomer. Der letzte Appell

verträumten Art geben. Melancholische Nebel überdecken Bäume und Büsche, Felder und Wiesen mit einem feuchten, dunstigen Schleier. Die Teile des Bildes rücken einander näher. Tiefe, weiche Farben, in die hellere und buntere Flecke von ungefähr hineingesetzt werden — das hatte man von den Japanern gelernt —, verschwommene, lockere Konturen und die verhaltenen Lichter der Dämmerung dienten dazu, den Gefühlsinhalt des Naturbildes poetisch zu deuten. Fast wie im Traum erscheinen Heideflächen, Gebirgsszenerien, Waldpartien mit rauschenden Bäumen, aus denen die Tiere einer Herde, die Gestalten der Hirten, die hellen Dorfhäuser und ihre Dächer als feste Punkte für das Auge herausleuchten. In ähnlicher Weise wird auch das Porträt von den Schotten behandelt: die Gesichter schimmern aus vollen und dunkeln Akkorden des Hintergrundes heraus, so daß sie aussehen, als habe der Künstler sie mit einem Zauberspruch beschworen. Graue, braune und schwärzliche Töne werden bevorzugt, denen die Palette nur selten ein gedämpftes Blau, ein mattes Grün oder auch einmal ein verschleiertes Rot beimischt. Den Mittelpunkt des Glasgower Kreises bildete Robert Mac Gregor (Abb. 439); unter seinen Genossen ragten George Henry (Abb. 440), Macaulay Stevenson (geb. 1864), Grosvenor Thomas (geb. 1856), James Paterson (geb. 1854) hervor. Sie alle malen verträumte Corot-Landschaften, die von Ossianischen Nebeln durchzogen sind, stille Mondscheinszenerien, aber ohne sentimentale Süßlichkeit, Dörfer und Mühlen, deren Silhouetten sich dunkel vom hellen Abendhimmel abheben, regungslose Wasserflächen, in denen sich die schweren Wolken des Himmels spiegeln. Oder es blitzt ein Sonnenschein durch den Dunst und läßt hier und dort eine Lokalfarbe aufblinken. Die Meister des schottischen Porträts sind John Lavery (geb. 1856, Abb. 441), der auch in Deutschland viel gemalt hat, und James Guthrie (geb. 1859). Neben den »Boys of Glasgow« steht dann eine ältere Edinburgher Gruppe, aus der William Quiller Orchardson (1835—1910) hervorragt. Er ist hauptsächlich bekannt geworden durch seine Szenen aus der Zeit des Empire (Napoleon auf dem Bellerophon), liebenswürdige und feine Interieurschilderungen mit genremäßig zusammengesetzten Personen, auch durch moderne Bilder ähnlicher Art. Alle diese Arbeiten zeichnen sich durch den noblen braunen Ton aus, der aus dem mit modernen Mitteln aufgefrischten Helldunkel der alten Niederländer

stammt und für die Malerei der Insel überhaupt charakteristisch ist. Wie bei Walker übernimmt dies gedämpfte Goldbraun auch bei Orchardson das Amt, die Anekdoten, die der Künstler erzählt, in eine künstlerische Sphäre zu heben und dadurch erträglich zu machen.

* * *



438. Hubert Herkomer. Streik

Die Amerikaner haben sich im Gegensatz zu der schottischen Heimatskunst ganz international entwickelt. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts zogen sie wie so viele Ausländer besonders gern nach Düsseldorf, um dort an der Akademie zu lernen, später treffen sie sich in Paris, wo sie alle modernen Raffinements in sich aufnehmen. Auch in Amerika gab es vorher eine klassizistische Kunst (Washington Allston, 1778—1834), gab es auch eine Geschichtsmalerei, in der, wie wir schon sahen, ein Deutscher: Emanuel Leutze, eine Rolle spielte (s. o. S. 210). Daß in dem großen Lande des reich gewordenen Bürgertums daneben die Anekdotenmalerei üppig blühte, bedarf keiner Erwähnung. William Sidney Mount (1807—1868) war einer der beliebtesten Schilderer des amerikanischen Lebens in leicht faßlichen, am liebsten humoristischen Interpretationen. Später hatten die Genrebilder von William Chase (geb. 1849) Erfolg, der seine Ausbildung ganz der Münchner Schule, anfangs der Pilotys, verdankte und auch in Deutschland große Beliebtheit genoß. Einen bedeutenden Schritt vorwärts ging dann die amerikanische Kunst durch die Wirksamkeit von William Morris Hunt (1824 bis 1879), der zuerst den Anschluß an die Fontainebleauer empfahl und so den Anstoß zu den bald offiziellen Studienreisen seiner Landsleute nach Frankreich gab. George Inneß (1825 bis 1897) ward der Führer der Landschafter (Abb. 442), dem sich Homer Martin (1836 bis 1897) und Dwight William Tryon (geb. 1849) mit fein empfundenen Stimmungsbildern anschlossen. Einige Jüngere hatten Beziehungen zu Holland, wie George Hitchcock (geb. 1850, Abb. 443), der fröhliche Maler der grellbunten Tulpenbeete, oder Gari Melchers (geb. 1860), der, selbst einer holländischen Familie entsprossen, Gestalten aus niederländischen Fischer- und Bauernhäusern mit leuchtenden Farben und plastischer Charakteristik malte. Alexander Harrison (geb. 1853) führte in die träumerischen Schatten sommerlicher Wälder, wo am Ufer stiller Weiher und Seen zarte nackte Frauen erscheinen, deren Körper von den gedämpften Strahlen der Sonne geliebkost werden.

Noch Größeres haben die Künstler der Vereinigten Staaten im Porträt geleistet. John Singer Sargent (geb. 1856, Abb. 444), der dann in London heimisch wurde, ward nicht



439. Robert Mac Gregor. Arbeiterinnen

nur einer der besten lebenden Bildnismaler Amerikas und Englands, sondern der ganzen Welt. John W. Alexander (geb. 1856) kommt ihm in der Eleganz und Delikatesse seiner Frauenbildnisse sehr nahe, ja er übertrifft ihn im Glanz und Schmelz der Farben; aber Sargent und neben ihm James Jebusa Shannon (geb. 1863, Abb. 445) stehen als Menschenschilderer höher als dieser geschickte Routinier. Es ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit die Amerikaner sich die flotte Technik der Pariser angeeignet haben; alle Keckheiten und Bizarrerien der Franzosen werden von ihnen als den gelehrigsten Schülern aufgefangen und nachgeahmt. Auch Wilhelm D. Dannats (geb. 1853) Bilder von spanischen Tänzerinnen und Sängerinnen, die vom Rampenlicht der Bühne von unten her grell beleuchtet werden, sind ein Beweis hierfür.

Der Ruhm der modernen amerikanischen Kunst aber ist James McNeill Whistler (1834—1903). Jenseits des Ozeans geboren, aber aus irischem Geschlecht entsprossen, von den Londoner und Pariser Künstlern zu den Ihrigen gerechnet, ist Whistler eine Erscheinung von internationalem Gepräge, der in der Tat alle letzten Feinheiten der modernen Malerei in sich vereinigte. Er hat von Velazquez die kühlen Töne, von den Fontainebleauern die poetische Stimmung übernommen, die er verfeinerte und an die Schotten



440. George Henry. Goldfische

weitergab, die sich vielfach an ihm gebildet haben; er hat die Luft- und Lichtmalerei der Impressionisten und die launische Anordnung der Japaner mit Nutzen studiert und aus allen diesen Elementen sich eine persönliche Kunst gewoben, die imstande ist, die zartesten Empfindungen auszudrücken. Whistler hebt alle Erscheinungen der Wirklichkeit in eine träumerisch-poetische Dämmersphäre empor. Die Stunde, in der er malt, ist die nach Sonnenuntergang, das Wetter, das er liebt, ist das nebliger und dunstiger Tage. Die realistische Deutlichkeit der Dinge kümmert ihn nicht; er sucht ihre letzte malerische Essenz, die sich ihm darbietet, wenn alle festen Formen undeutlich werden und im Raume verschwimmen, wenn die grau-schwarzen Silhouetten der Häuser und Schornsteine wie Geisterschlösser und Märchentürme unsicher in der Luft stehen. Whistlers Landschaften sind wie Visionen aus einem Reich, in dem allein die Farbe herrscht, und allein auf ein Verbinden schwebender Übergangstöne zu weichen Mollakkorden, die wie Erinnerungen an einst Erlebtes klingen, ist sein Sinn gerichtet. Auch das Porträt hat Whistler so aufgefaßt. Als ein Geisterbeschwörer hat er seine Gestalten aus vagen Hintergründen hervortreten lassen, daß wir durch die Hülle des Körpers in die Tiefe ihrer Seele blicken (Bildnis seiner Mutter; Carlyle, Abb. 446). Der besondere Stimmungsgehalt der Zeit vor 1900, die aus tausend widerstrebenden Elementen zusammengesetzte undefinierbare Atmosphäre dieser seltsamen Übergangsepoche, wo alles Alte an Geltung verlor und fragende Augen ratlos in die Zukunft blickten, ist von keinem so empfunden und gestaltet worden wie von Whistler. Er hat Porträts wie Landschaften und Marinen oft ein wenig preziös lediglich nach ihrem koloristischen Gehalt benannt, etwa »Harmonie in Schwarz und Grau«, oder »Arrangement in Blau und Rosa«, »Phantasie in Braun und Gold«, »in Gelb und Weiß« um damit anzudeuten, daß es ihm nicht auf die Gegenstände und Personen selbst ankomme, sondern lediglich auf die Art, wie seine malerische Phantasie auf die Erscheinungen reagiert (Abb. 447). Selbst das Bildnis wird ihm ein Farbenspiel von selbständiger Bedeutung, ein Stückchen Lyrik, ein persönliches Bekenntnis, ein »état d'âme«, wie es die Landschaft schon längst geworden. Daneben ist Whistler ein führender Meister der modernen Radierung, die er, namentlich in seinen Blätterfolgen aus Venedig (Abb. 448), mit der geistreich andeutenden



441. John Lavery. Bildnis



442. George Inneß. Herbstmorgen. Holzschnitt von Frederick Juengling



443. George Hitchcock. Mutterliebe. Holzschnitt von P. Davis

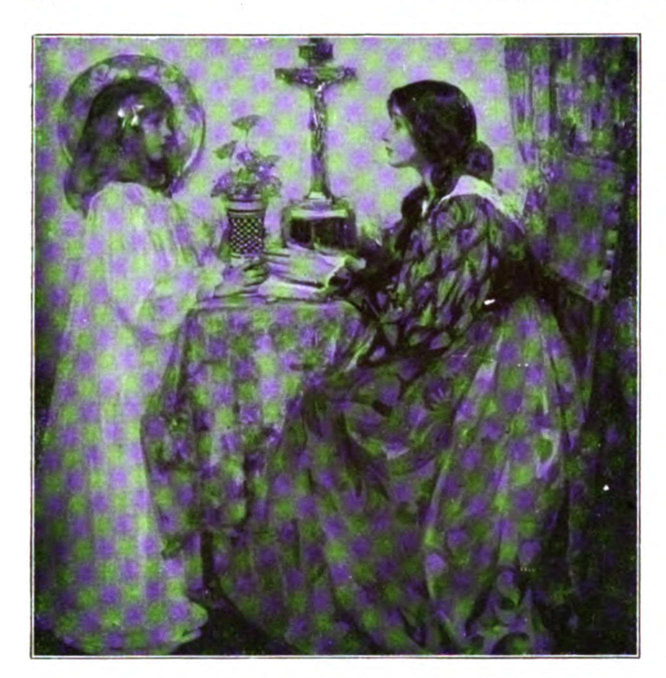


444. John Singer Sargent. Zigeunertanz. Sepiazeichnung

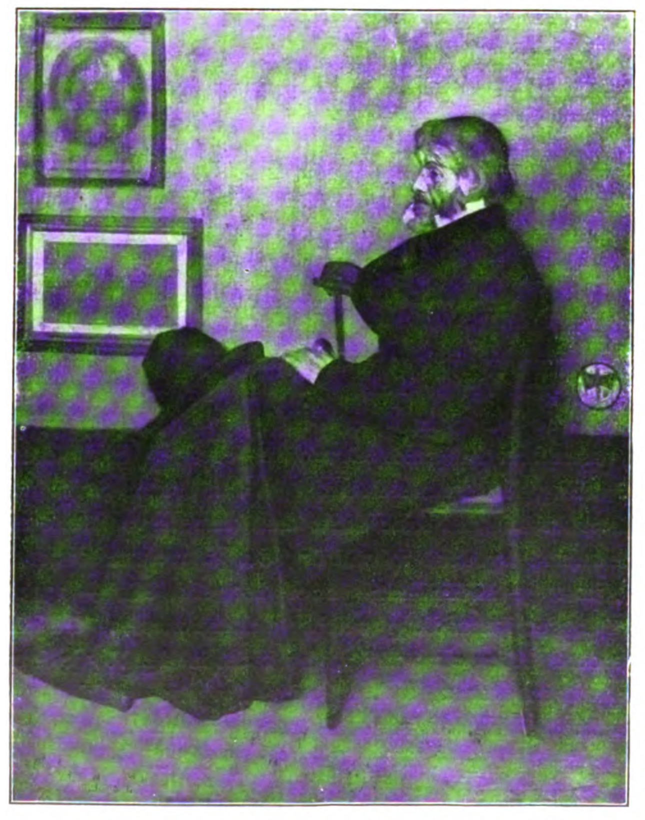
Manier leicht in die Platte geritzter Striche ihrer höchsten malerischen Wirkung zugeführt hat. Seine Wirkung auf die amerikanischen Graphiker war außerordentlich. Es war der Ruhm von Frank Duvenek (geb. 1848), der wiederum in München studiert und viel in Venedig gearbeitet hatte, daß man einmal Radierungen seiner Hand für Whistlers hielt. Unter den amerikanischen Zeichnern, Graphikern und Illustratoren, deren Kunst vor allem auch den glänzend entwickelten Zeitschriften zu Gute kam, stand Joseph Pennell (geb. 1858; Abb. 450) in der ersten Reihe.

* * *

Die Kunst der Niederlande, die aller dieser modernen Stimmungsmalerei Ahnherrin ist, hat auf ihrem heimatlichen Boden im neunzehnten Jahrhundert eine neue Blüte erfahren. Doch hat der derbere Sinn der Holländer und Belgier sich nur wenig an jenen zarten Verfeinerungen beteiligt. In Holland hat die Nähe der alten Meister niemals aufgehört zu wirken. Klassizismus und Romantik haben hier nur kurze Gastrollen gegeben. Und als die impressionistische Welle über Europa schlug, hielt man sich mehr an den breiten Strich des Frans Hals, an das Helldunkel Rembrandts, an das feine Licht des Vermeer van Delft als an die Pariser. Ein Rembrandtabkömmling war der große Maler, der Jahrzehnte hindurch an der Spitze der holländischen Kunst gestanden hat: Jozef Israëls (1824—1911), ein Schüler des vergötterten Meisters in der Behandlung weicher Schattenmassen, die von hellen Lichtkugeln durchschnitten werden. Aber ein Schüler, der nicht in der Kopie, sondern im selbständigen Erfassen des zeitgenössischen Lebens seine Aufgabe erblickte. In Zandvoort, dem Seebade von Amsterdam, ging dem jungen Künstler früh im Anblick der See und inmitten der stillen Küstenbewohner die einfache Wahrheit des Lebens auf. Mit dem Bilde eines Seemanns, der im heulenden Sturmwind mit seinen Kleinen den Strand hinunterschreitet, hatte er seinen ersten Erfolg. Und immer wieder hat Israëls mit unerbitt-



445. James Jebusa Shannon. Das Opfer

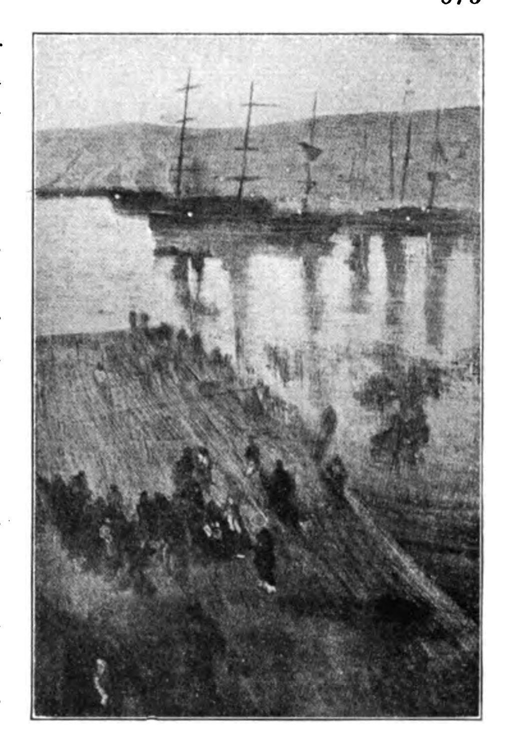


446. James McNeill Whistler. Bildnis Thomas Carlyles

lichem Realismus und tiefem inneren Anteil vom Leben dieser einfachen Menschen erzählt (Abb. 449), von dem stillen Glück, das in ihre Hütten einkehrt, von den trüben Stunden, die sich öfter bei ihnen zu Gaste laden, von alten Mütterchen, die nichts mehr von der Welt erhoffen und in emsigem Pflichteifer ihr Tagewerk verrichten, die in tiefer Verlassenheit schluchzend den Kopf in die Schürze vergraben, von den Kindern der Armen, die das Elend des Lebens noch nicht ahnen. Es ist viel von alten Leuten, von Sterben und Begräbnissen in Israëls' Bildern die Rede; er gab seine Menschen gern, wenn sie durch innere Erschütterungen über ihre Alltäglichkeit hinauswachsen. So gelangte er zu einem fast feierlichen Typisieren, das ihn Millet nahebringt, und oft genug werden wir unmittelbar an den Bauernmaler von Barbizon erinnert, wenn sich die Silhouetten Israëlischer Landarbeiter und Fischer in großen Umrissen vom Horizont abheben. Israëls war kein Meister der Farbe, und in seinen wundervollen Kohlezeichnungen und Radierungen hat er oft noch stärker ausgesprochen, was er zu sagen hatte.

Neben ihm fesselt eine ganze Reihe hervorragender holländischer Künstler, die alle einander nahestehen durch eine tiefe, warme Tonmalerei und eine heimliche Stimmungskunst, bei der das lyrische Empfinden ohne weiteres auch den richtigen Ausdruck in der Farbe trifft. Hauptsächlich ist es die Haager Schule gewesen, in der sich seit 1870 alle bedeutenden Kräfte des Landes sammelten. An ihrer Spitze steht der große Jakob

Maris (1837—1899), kein Lyriker und Erzähler wie der ältere Meister, sondern ein Maler im eigentlichen Sinne, der in der liebevollen Beobachtung der holländischen Natur, des wolkigen Himmels, der eigentümlichen, über Wiesen, Äckern, Dörfern, Flüssen und Kanälen schwebenden Atmosphäre, in dem tiefen Erfassen des farbigen Spiels der Wirklichkeit wie ein moderner Nachfolger des Delftschen Vermeer erscheint. Nur daß der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, der nicht mehr über die klare, in sich ruhende Geschlossenheit des alten Meisters gebietet, dafür die reichere Palettensprache, den bewegteren, breiteren Vortrag einsetzt. Jakob Maris' Blicke über Städte und Häfen, über den Nordseestrand mit seiner feierlichen Einsamkeit, über die weiten Ebenen, aus denen sich die monumentalen Umrisse der Mühlen erheben, sind die klassischen Werke der neuen holländischen Malerei (Abb. 451). Von seinen Brüdern ist Willem Maris (1844 bis 1910) Jakobs realistischen Spuren mit einer derberen, erdhafteren Auffassung gefolgt — fruchtbare Weiden und stille Wassertümpel mit fettem Vieh sind für ihn besonders charakteristisch —, während Mattys Maris (1839—1917) vom gleichen Ausgangspunkt wie seine Brüder unter dem Einfluß der englischen Präraffaeliten zu zarten Phantasien, bunten, schillernden Märchenwäldern, träumerischen Frauen- und Kinderköpfen in einer gedämpften Farbensprache überging. Einen Gegensatz zu den kräftig gemalten Bildern von Jakob und Willem Maris bilden die von Anton Mauve (1838—1888), der mit zaghafteren, leichter hingesetzten Strichen die Herden des fruchtbaren holländischen Wiesenlandes und ihre Hirten schilderte. Hendrik Willem Mesdag (1831—1915) war der Führer der modernen Marinemaler, der nicht müde ward, in kräftigem, breitem Vortrag die Schönheiten des Meeres zu preisen, auf dem die Segelboote der Fischer schaukeln (Abb. 452). Neben Israëls hat Mesdag durch seine Persönlichkeit auf das holländische Kunstleben der letzten Jahrzehnte bedeutenden Einfluß ausgeübt; er ist zugleich der Schöpfer einer der schönsten Privatsammlungen moderner Gemälde, zu deren Erben er freigebig schon bei Lebzeiten sein Vaterland eingesetzt hatte. Unter den Interieurmalern ist aus der älteren Generation vor allem Jean Bosboom (1817—1891) zu nennen, der Maler schummeriger Rembrandtstimmungen, der zumal das Spiel der Lichter und Schatten in halbdunklen Kirchen studiert hat. Auch Adolf Artz (1837—1900) war ein Interieurmaler von großer Feinheit, der gern ein helles, frohes, oft etwas kühles Licht durch die breiten Fenster seiner freundlichen Stuben strömen ließ. An die Spitze der jüngeren Generation aber trat Georg Hendrik Breitner (1857—1923), der am liebsten auf die Straße hinausgeht und in seinen glänzend erfaßten Bildern von den Häusern und Grachten Amsterdams bei Regen, Schnee und Tauwetter Werke von höchster malerischer Wucht geschaffen hat. Zu den Vertretern dieses kräftigen holländischen Realismus gehört auch eine Frau, Therese Schwartze (1851—1918), die als Bildnismalerin einen bedeutenden Rang ein-



447. James McNeill Whistler
Valparaiso, Nocturno in Blau und Gold



448. James McNeill Whistler. In Venedig. Radierung

nimmt. Abseits steht Jan Veth (geb. 1864), der in seinen Porträts mit der Treue und Intimität der flandrischen Primitiven den Linien der natürlichen Erscheinung folgt, und den eine unersättliche Freude an zeichnerischer Klarheit und Bestimmtheit zu der exakten Technik seiner kostbaren Lithographien führte. Veth ist auch mit geistreichen schriftstellerischen Abhandlungen hervorgetreten und hat namentlich für die künstlerische Verbindung zwischen seinem Vaterland und Deutschland viel getan (Abb. 453).

Es wurde darauf hingewiesen, daß der Impressionismus französischen Gepräges in Holland niemals recht heimisch geworden ist. Dennoch sind auch hier Namen von Bedeutung zu nennen. Vor allem Jean Berthold Jongkind (1819—1891), der allerdings früh nach Frankreich übersiedelte, wo er zu den Vorkämpfern der modernen Malerei zählte. Der Vertreter des Symbolismus in Holland ward Jan Toorop (geb. 1860), der aus der alten Kunst seiner javanischen Heimat und modernen Maeterlinck-Stimmungen mystische Visionen von origineller, in der seltsamen Logik ihres Linienspiels eigentümlich fesselnder Wirkung geschaffen, mehr aber als durch diese geheimnisvollen Phantasien, die großes Aufsehen machten, durch seine späteren malerischen Studien sein außerordentliches Talent bekundet hat (Abb. s. unten). —

Eine größere Rolle als die holländische Malerei hat in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts die belgische gespielt. Zwar der Ruhm der gefeierten Historienmaler Gustav Wappers, Bièfve, Nicaise de Keyzer, Louis Gallait welkte gar bald. Wappers konnte sich in seiner Stellung als Direktor der Antwerpener Akademie nicht halten und übersiedelte nach Paris. Gallait hatte nach der »Abdankung Karls V.« noch mit seinen Gemälden aus der Geschichte Egmonts einen vorübergehenden Erfolg. Aber schon die Aufnahme seines riesigen Bildes »Die Pest von Tournai« zeigte, daß seine Zeit vorüber war. Mit gediegenerem Malersinn und schärferem Blick für das Wirkliche versenkte sich Hendrik Leys (1815—1869) in die alten Zeiten. Er steht neben den Historienmalern der Antwerpener Schule wie Menzel neben Piloty, oder Meissonier neben Delaroche, als ein Mann, der sich mit dem Geist eines Forschers ein unvergleichliches Wissen der Vergangenheit angeeignet hatte und ihre Gestalten zu überzeugendem Leben erweckte. Leys hielt sich dabei ganz an die alten deutschen und niederländischen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, studierte Dürer, Holbein, Cranach, Memling, Quentin Massys nach Physiognomien und Bewegungen durch. Seine Lutherbilder (Abb. 454), sein »Spaziergang vor dem Tore« und ähnliche historische Genreszenen, auch



449. Jozef Israëls. Das Mahl

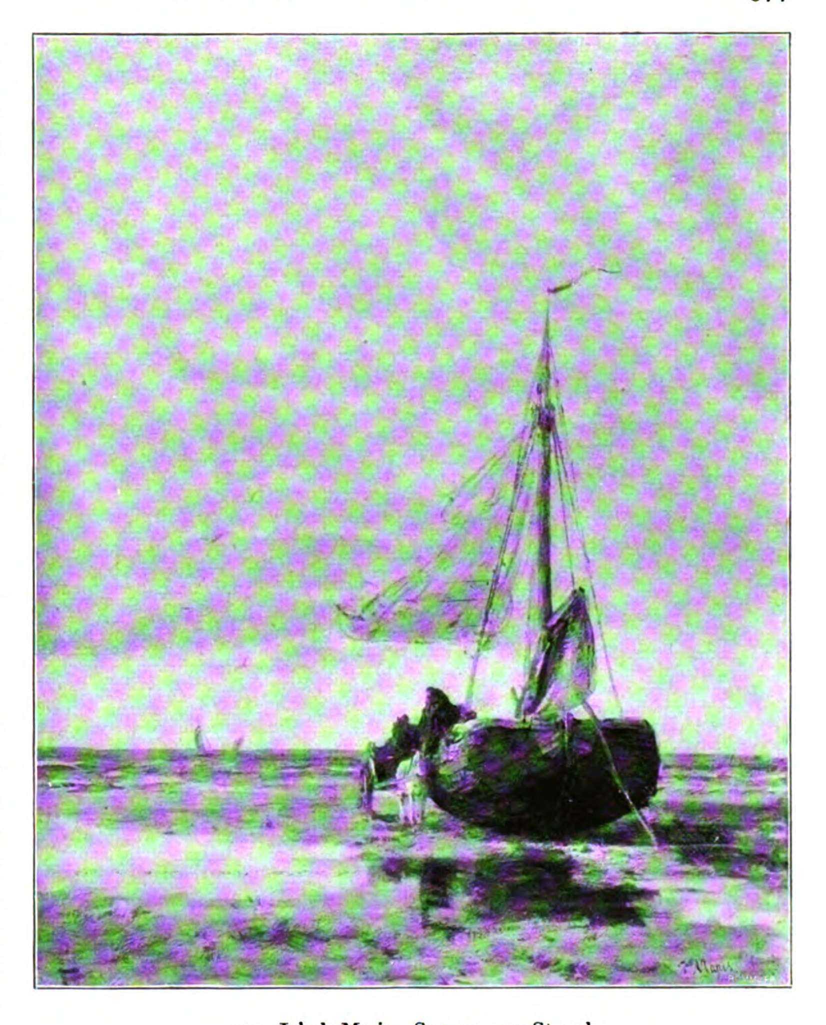
seine Fresken im Antwerpener Rathaus zeigen in ihren eckigen Linien, ihren steilen Perspektiven und ihrer unnachahmlich sauberen Detailmalerei, was er von jenen Großmeistern gelernt hatte. Unter Leys' Schülern ragt Henri de Braekeleer (1830—1888) hervor, der in überaus feinen Interieurbildern aus alten Häusern und Stuben etwas von der diskreten Art des Pieter de Hoogh ins neunzehnte Jahrhundert hinüberrettete. Aber wie in Deutschland Menzels Vorbild zunächst ohne Nachfolge blieb, so bedurfte es auch in Belgien erst des französischen Einflusses, um dem durch Leys vorbereiteten Realismus in weiterem Umfang Anhänger zu werben. Die Entwicklung ging dann der französischen parallel. Courbet erregte das soziale Interesse, dem namentlich Charles de Groux (1825—1870) mit seinen rücksichtslosen Schilderungen aus dem Leben der Armen und Unglücklichen entgegenkam (Abb. 455). Ein ferner Nachklang seiner Arbeiterbilder ist noch bei Eugène Laermans (geb. 1864) zu finden, der die schweren Gestalten seiner Proletarier in eigener Weise mit breiten Farbenflächen und harten Konturen stilisiert (Abb. 456) — eine großartige Mischung altniederländischer Art und moderner Gedanken —, und in den ähnlichen Szenen des früh verstorbenen Henri J. E. Evenepoel (1872—1899), der das moderne Leben von allen Seiten als ein glänzender Kolorist zu packen wußte. Der führende belgische Impressionist war Alfred Stevens (1828—1906), der in den sechziger Jahren in Paris dem Manetkreise angehörte und die modernen Lehren auf die eleganten und geschmackvollen Porträts übertrug, die er von den Schönheiten der Napoleonzeit malte, und durch die er eine Pariser Berühmtheit wurde (Abb. 457). Ein Impressionist der Landschaft war Emile Claus (1849—1924), der seine jungfräulich-zarten Frühlingsbilder in ein Geflimmer heller Farben badete (Abb. 459). Daneben stehen andere Landschaftsmaler, die den schlichten Reiz der belgischen Ebene mit eindringlicher Kunst und treuer Naturbeobachtung festhalten: aus einer älteren Generation Hippolyte Boulenger (1838—1874), der von den Fontainebleauern beeinflußt war, Théodore Verstraete (1851—1907) und Isidore Verheyden (1846—1905), die der Wirk-



450. Joseph Pennell. Das vierstöckige Haus
Radierung

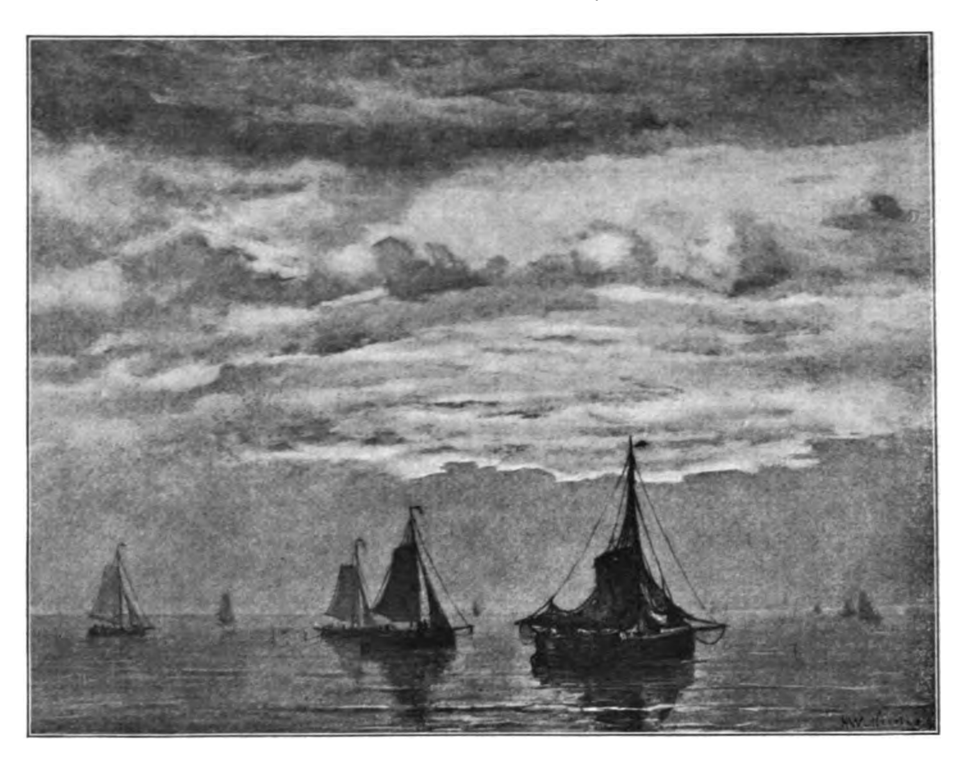
lichkeit mit derber Energie zu Leibe gingen; von den Jüngeren Albert Baertson (geb. 1866), der, auch als Radierer, am liebsten im Industriegebiet verweilt, Victor Gilsoul (geb. 1867), dessen träumerische Dünen- und Parklandschaften an Cazin und Corot erinnern (Abb. 458), Frans Courtens (geb. 1853), für den die breiten, von herbstlichen Bäumen eingefaßten Waldwege, die sich tief in den Bildhintergrund hineinziehen, charakteristisch sind. Das Tierbild vertreten Joseph Stevens (1819—1892), Alfred Stevens' Bruder, und Alfred Verwée (1838—1895), der Maler der fetten flämischen Triften, auf denen Troyonsche Ochsen weiden; in jüngerer Zeit Georges Parmentier (geb. 1870).

Die belgische Kunst erhält ihr Gepräge hauptsächlich durch einen handfesten, überzeugten Realismus. In diesem kleinen Lande, das alle Elemente und Probleme des modernen Staatswesens wie in einer Reinkultur vereinigt, das die größte Bevölkerungsdichtigkeit besitzt und vom engsten Schienennetz übersponnen ist, mußte sich ein Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühl von besonderer Kraft entwickeln. Die Fruchtbarkeit und der Reichtum des Bodens wies auf eine erdenfrohe Landschaftskunst. Die wohlhabenden Dörfer repräsentierten einen prächtigen Bauernschlag. Die gewaltigen Industriebezirke legten das Studium der Arbeiterwelt nahe, die sich als neues Glied in die Kette der alten Gesellschaftsordnung einschob. Die blühenden Städte, an der Spitze das fröhliche Brüssel, führten in die elegante Buntheit des Großstadtlebens. Das alles reizte zur Beobachtung und Schilderung, und die alten Meister der Heimat, die flandrischen Primitiven des fünfzehnten und die Koloristen des siebzehnten Jahrhunderts, wiesen im Verein mit der künstlerischen Pionierarbeit des nahen Frankreichs den Weg, dies starke Lebensgefühl in die Sprache der Farbe umzusetzen. Auch die Phantasie und das Streben nach Stil bauen sich darauf auf. Selbst das wirre Genie des wunderlichen Antoine Wiertz (1806—1865), dessen Ateliermuseum in Brüssel uns heute als eine kuriose Sehenswürdigkeit, als eine Art Schreckenskammer erscheint, suchte seine barocken Erfindungen an Eindrücke der Wirklichkeit anzuknüpfen. Er glaubte das Körpergewimmel Rubensscher Schlachtenbilder und Höllenstürze zu übertrumpfen, als er seine wüsten Sensationsbilder von den »Gedanken und Visionen eines Enthaupteten«, von der »Letzten Kanone«, von dem Kampf um die Leiche des Patroklos (Abb. 460), von den Szenen in der Hölle malte. Er glaubte mit Michelangelo in die Schranken zu treten, wenn er wild-



451. Jakob Maris. Sommer am Strande

geschwungene Pinselstriche auf riesigen Leinwandflächen sich austoben ließ. Er glaubte die Schäden der modernen Kultur zu besiegen, wenn er in seinen lärmenden, auf alle naiven Instinkte spekulierenden Tendenzmalereien von den Schrekken des Krieges und der Todesstrafe, von Hunger, Wahnsinn und Verbrechen, vom verderblichen Einfluß schlechter Lektüre (die Romanleserin, der Selbstmörder) und anderen üblen Dingen erzählte. Eine unzweifelhaft starke Begabung wollte hier die Malerei zu einer Rolle zwingen, die nicht in ihrer Natur liegt, und der Mangel an künstlicher Klarheit und Einsicht, solchen Konzeptionen Gestalt zu geben, trieb Wiertz zu einer brutalen Vergewaltigung seiner ursprünglich großen Fähigkeiten, die in den ungeheuren, wahnwitzigen Verzerrungen seiner monströsen und blutrünstigen Spektakelstücke schließlich völlig untergingen. Die sozialen Phantasien, die hier mit unzulänglichen Mitteln vorgetragen wurden, regten später in neuen Formen ein jüngeres Geschlecht an. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie aus den älteren Arbeiterbildern die eigentümlichen Stilisierungen Laermans hervorwuchsen. Die belgische Plastik, von der an anderer Stelle die Rede ist, führte dann diese Tendenzen zum höchsten Ausdruck. Von den Malern nahm Léon Frédéric (geb. 1856) das Thema auf, indem er Figuren aus dem Volke, ganz realistisch behandelt und von hellem Freilicht übergossen, zu gedrängten, den Rahmen fast sprengenden Massen zusammenschloß, die aus einer Summe alltäglicher Einzelheiten zu typischen Gruppen von symbolischer Bedeutung emporwachsen (Abb. 461). Auch die Form des Triptychons, die Frédéric gern wählte (»Die Lebensalter des Bauern«, »Das Volk wird einst die Sonne sehen«), unterstützt diese Wirkung, und wie die altflandrischen Meister verbindet er die Gestalt des Altarbildes mit der minutiösesten, liebevollsten Detailmalerei. Ähnliche Absichten verfolgt mit geringerer Kraft Jef Leempoels (geb. 1867), der wie ein



452. Hendrik Willem Mesdag. Nach dem Regen

moderner Quinten Massys, aber ohne dessen innige Empfindung, jedem Härchen, jeder Runzel und jeder Falte seiner Personen nachgeht und sie zu symbolischen Bildern vom Hoffen und Sehnen der Menschheit arrangiert. Auch auf das Porträt hat Leempoels diese virtuose Technik angewandt (Abb. 462). Aber Belgien ist zugleich das Land der stillen, verlassenen alten Städte, des »toten Brügge«, wo träumerische Erinnerungen an verklungene Größe durch verlassene Straßen schweben. Aus solchen Stimmungen sind die rätselhaften Sibyllengestalten Fernand Khnopffs (1858—1921) entstanden, unheimliche Erscheinungen aus einem unbekannten Reich, mit geheimnisvollen Blicken und strengen Zügen, wie Figuren aus Maeterlinckschen Dramen, die ins Leere starren, als sei alles Weh der Welt in ihnen verkörpert (Abb. 464). Frans Melchers zog sich aus dem Tumult der Städte in die Einsamkeit verlorener Inseldörfer zurück, deren Landschaft, Häuser und Menschen er wie Teile einer Kindermärchenwelt mit stilisierender Primitivität wiedergibt. —

* * *

Spanien, das durch Velazquez und durch Goya der modernen Kunst ganz Europas seit Jahrhunderten und namentlich wieder in der Impressionistenzeit mächtige Impulse gegeben hat, ist selbst erst nach langer Pause wieder bedeutsamer hervorgetreten. Die Malerei der Pyrenäenhalbinsel ist nicht auf dem großen Wege weitergeschritten, den Goya ihr um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts gewiesen hatte. Ihr Ziel war seitdem nicht eine Erweiterung der malerischen Anschauung auf breiter Basis, sondern die Ausbildung einer virtuosen Technik für die Wiedergabe bunter Kostüme und prickelnden Lichts, schimmernder Geräte und charakteristischer Gestalten aus dem Volksleben. In winzigen Amateurstückchen und lebensgroßen »Riesenschinken« wird von Stierkämpfen und Kindtaufen, von Kirchenfesten



453. Jan Veth. Wilhelm v. Bode

und Volksbelustigungen erzählt. Man hat seine Freude an blitzendem Flitterkram, an Spitzentüchern und Fächern, an gestickten Altardecken und silbernen Schalen, an leuchtenden Blumen und bunten Teppichen, an der populären Tracht der Toreros, der Tänzer und Gitarrespieler.

Mariano Fortuny (1838 bis 1874), der in jungen Jahren nach Rom kam, wo er bis zu seinem frühen Tode heimisch blieb und die italienische Kunst vielfach beeinflußte, war der erste, der den zu Beginn des Jahrhunderts von Frankreich her nach Spanien importierten Klassizismus durch den Hinweis auf die malerische Fülle des Lebens ringsum und der glänzenden Vergangenheit der Rokokozeit bekämpfte. Er hatte seine entscheidenden Anregungen durch das Studium Gavarnischer Zeichnungen und durch einen Aufenthalt in Marokko erfahren, der ihn in die orientalische Zauberwelt einführte und ihm auch für die Reize der spanischen Heimat erst die Augen öffnete (Abb. 463). Seine Bilder erinnern oft an Meissonier, der »Kupferstichliebhaber«, der »Antiquar«, der »Bibliophile« mahnen in der Behandlung des Kostüms wie in der Feinheit der physiognomischen Charakteristik lebhaft an den französischen Kleinmeister, dem Fortuny in Paris auch persönlich nahetrat; doch hat er eine scharfe zugespitzte Zeichnung und mehr prickelnden Glanz in der Farbe. Es leuchtet und funkelt auf seinen Bildern der Hochzeit des angejahrten Edelmannes mit der schwarzäugigen Schönen (»La Vicaria«), der »Theaterprobe«, des Schlangenzauberers, der hockenden, betenden, bettelnden Araber, der bezopften Kunstkenner aus der Louis-XV.-Zeit, die eine kostbare Chinavase oder ein nacktes Modell mit dem Blick des Experten mustern, in dem Gemälde des »Strandes von Portici«, wo er die elegante Gesellschaft der Gegenwart aufsuchte. Aus tausend Nuancen und Reflexen, tausend Sonnenstrahlen und blitzenden Kleinigkeiten scheinen diese Bilder zusammengesetzt, daß das Auge mitgezogen wird von dem Wirbeltanz der Farben und Lichter.

Das Beste, was die spanische Malerei seit Fortunys Auftreten geleistet hat, bewegt sich auf seinen Bahnen. Die Geschichtskunst, die auch die Pyrenäen überschritt und am Manzanares ihre Standarte aufpflanzte, kommt dagegen nicht in Betracht, so viel tüchtiges Können manche der Historienmaler an die Schilderungen großartiger und noch lieber schrecklicher Ereignisse der Vergangenheit verschwendeten. Denn wenn die Geschichtsillustration schon überall sich mit besonderer Vorliebe dem Furchtbaren, Erschütternden und Grausigen zu



454. Hendrik Leys. Luther in Eisenach. St. Petersburg

wandte, den »Unglücksfällen«, wie Schwind sagte, so hat das Land der Inquisition und der Stiergefechte in der realistischen Ausmalung solcher Dinge geradezu geschwelgt. Francisco Pradilla (1847—1923) malte neben der Übergabe von Granada (Abb. 465) die wahnsinnige Johanna, Casado (1832—1887) das bluttriefende Bild der »Glocke von Huesca« mit den abgeschlagenen Rebellenköpfen, die König Don Romiro den trotzigen Vasallen vor die Füße wirft, Manuel Ramirez die Hinrichtung des Don Alvaro de Luna, José Benlliure y Gil (geb. 1855) schuf seine pompösen Visionen vom Kolosseum und dem Tal Josaphat am Jüngsten Tage; Enthauptungen, Blut, Gespenster, halbverweste Leichen spielen auf allen diesen großen Leinwandflächen eine wichtige Rolle. Luis Alvarez' (1841—1901) ernst und solide gemaltes, nur viel zu großes Bild Philipps II. auf seinem Felsensitz gibt in der Berliner Nationalgalerie Kunde von dieser Seite der neuen spanischen Kunst. Doch nicht hierin liegt ihre Bedeutung, sondern in den munteren Szenen aus dem Leben und den kleinen Kostümbildchen. Das ist ihre Domäne, und wenn auch José Villegas (geb. 1848) mit seinen brillanten großen Szenen von der »Taufe«, die Vanderbilt kaufte, und dem »Tod des Matador«, Salvador Viniegra y Lasso (1862—1915) mit seinen riesigen Prozessionen äußere Erfolge hatten, das Schönste leisten sie alle, Villegas, Benlliure, vor allen Pradilla und Sorolla y Bastida (geb. 1862), wenn sie sich im Raum beschränken, in Szenen vom Karneval, vom Meeresstrand, von der Arena, von kirchlichen Festen ein prasselndes Feuerwerk leuchtender Farben abbrennen, den kapriziösen Ornamenten altmaurischer Architekturen nachgehen oder einen malerischen Winkel aus einem ehrwürdigen Kloster mit verblaßten Wandgemälden aufsuchen. Die moderne französische Kunst hat seltsamerweise trotz der Nähe keinen nennenswerten Einfluß auf das benachbarte Spanien ausgeübt. Höchstens Antonio della Gandara (geb. 1862) ist zu nennen, der aber ganz zum Pariser geworden und mit seinen delikaten Frauenbildnissen in die Nähe von Whistler und Carrière gerückt ist. Eine Einwirkung des Pleinairismus ist dann etwa in einigen Studien von Sorolla y Bastida zu spüren. Später hat sich vor

allem Ignacio Zuloaga (geb. 1870) einen Namen gemacht, der in breit gemalten, ganz dekorativ gehaltenen Bildern von glutäugigen Zigeunerinnen, Bettlern, Musikanten und allerlei ähnlichen Gestalten aus Madrid und vom Lande Velazquez und Goya mit modernen Mitteln zu erneuern strebt (Abb. 466). Die analysierende, unruhige Buntheit der sonstigen spanischen Malerei, die oft genug in ein leeres Virtuosentum führte, ist hier endlich überwunden.



455. Charles de Groux. Die Witwe. Aquarell. Brüssel, Privatbesitz

* * *

Auch Italien ist in die frische Kunstbewegung des neunzehnten Jahrhunderts ziemlich spät eingetreten. Auf den Weltausstellungen der fünfziger und sechziger Jahre standen die Nachfahren Raffaels und Michelangelos noch hinter den Künstlern der anderen Nationen weit zurück; ein französischer Kritiker nannte ihre Heimat damals verächtlich das »Grab der Malerei«. Jahrzehnte hindurch machte sich jenseits der Alpen fast ausschließlich jene industrielle Betriebsamkeit breit, die in erster Linie dem Durchschnittsgeschmack des Reisepublikums zu gefallen suchte. Diese Publikumskunst spielt auch heute noch ihre Rolle, aber seit einigen Jahrzehnten ist doch eine jüngere Künstlergeneration aufge-



456. Eugène Laermans. Abendgebet. Dresden, Gemäldegalerie



457. Alfred Stevens. Im Atelier
Brüssel, Modernes Museum

stiegen, die ernstere Ziele ins Auge faßt, nachdem bereits um 1850 in Florenz die fortschrittliche Gruppe der »Machiaoli« dem klassizistisch-romantischen Akademiestil, der neben der Vedutenmalerei den Herrn spielte, den Krieg erklärt hatte, ohne eine tiefergehende Wirkung auszuüben. Die größten Hoffnungen setzte man lange Zeit auf die Künstlerschaft Neapels. Dort trat Domenico Morelli (1826 bis 1901) auf, ein Meister scharfer realistischer Beobachtung und ein glänzender Virtuose der Lichtmalerei. Er wies zuerst auf ein strenges Studium der Natur, das er dann in historischen Szenen betätigte (Abb. 467), und in seinen christlichen Bildern, wie der Versuchung des heiligen Antonius oder der Erweckung von Jairi Töchterlein, mit einem eigentümlichen Sinn für die ekstatischen Äußerungen religiöser Verzückung verband. Morellis Schüler Francesco Paolo Michetti (geb. 1851) ist eines der glänzendsten Talente der neueren italienischen Kunst. Michetti, der sich nach einem bewegten Leben in einem kleinen Abruzzenneste, in Francavilla a Mare bei Astone, niedergelassen hatte, gab sich gern als ein Künstler von naiver Ursprünglichkeit. Doch er beherrscht als einer der gewandtesten und raffiniertesten Techniker die ganze Stufenleiter der modernen Mittel und weiß je nach Bedarf seine Register zu ziehen. Seine Bilder, Szenen aus dem Volksleben, Prozessionen, Hochzeitsfeste, Landschaften, sind hervorragende Leistungen in der lebensprühenden Komposition wie in der koloristischen Bravour. Er verrät darin oft ebenso wie die anderen Mitglieder der neapolitanischen Schule den Einfluß Fortunys neben dem Morellis; ganz unabhängig aber ist er in seinen kleineren Landschaften, namentlich in den Pastellen, die mit ungewöhnlichem Geschick in schnell hingeworfenen, fast japanisch anmutenden Improvisationen irgendeinen Eindruck festhalten. Die italienische Landschaft erscheint hier in einer originellen Variation, ganz anders, als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind; alle glatten, süßlichen, »blühenden« Palettentöne fallen fort. In anderen Arbeiten wieder, zumal in den überlebensgroßen Einzelköpfen, konnte Michetti sehr oberflächlich sein.

Der Schwerpunkt der italienischen Malerei aber lag gegen Ende des Jahrhunderts nicht im Süden, auch nicht in Rom, unter dessen Künstlern Aristide Sartorio (geb. 1861) mit seinen großen, umständlichen Allegorien und seinen besseren kleineren Studien, namentlich flotten Tierskizzen, am meisten Erfolg hatte — von den jüngeren Malern der Hauptstadt



458. Victor Gilsoul. Düne bei Nieuport

ragen Antonio Mancini (geb. 1852) mit seinen geschickt arrangierten, doch virtuosenhaften Lichterspielen, und Camillo Innocenti, eine glänzende koloristische Begabung, hervor —, sondern in Venedig, dessen ewige Schönheit anderseits den schrecklichen Vedutenmalern auch heute noch die meisten Angriffsflächen bietet. Der Ahnherr der modernen venezianischen Kunst war Giacomo Favretto (1849—1887), dessen früher Tod wahrhaft ein Unglück für sein Vaterland war. Favretto war Venezianer vom Scheitel bis zur Sohle; die ganze reiche Tätigkeit der kurzen Laufbahn, die ihm beschieden war, widmete er der Verherrlichung seiner Heimat (Abb. 468). Was alle seine Bilder miteinander verbindet, ist die Vornehmheit des Tons,

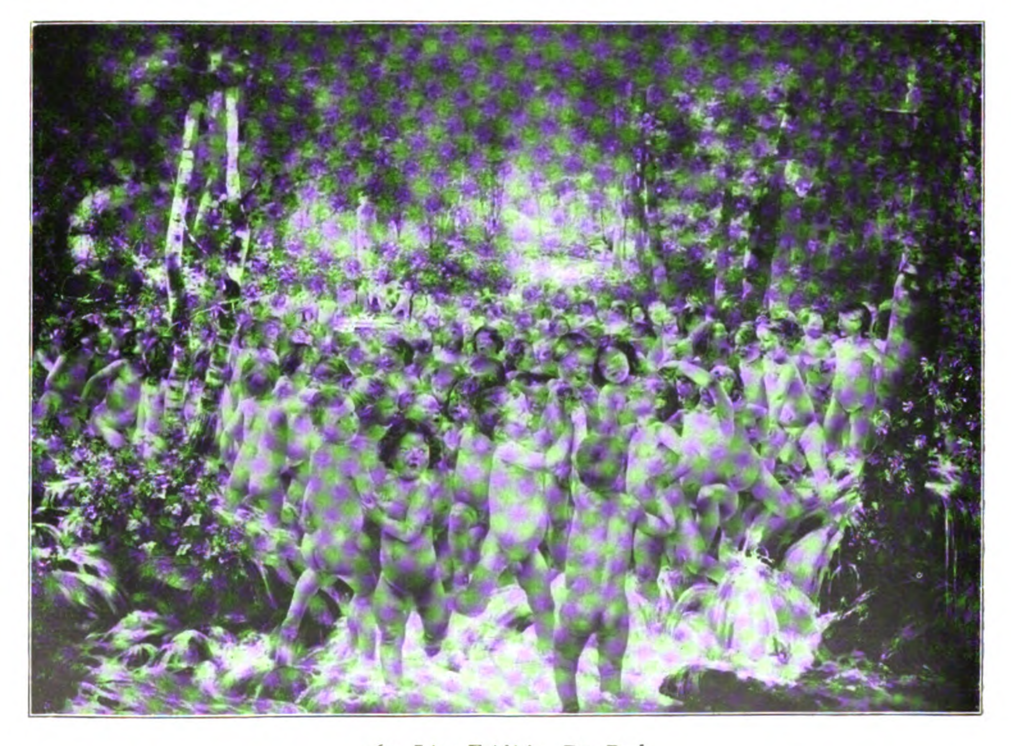


459. Emile Claus. Kühe, die Leye durchschreitend. Brüssel, Modernes Museum



460. **Antoine Wiertz. Der Kampf um Patroklos' Leichnam. Brüssel, Wiertz-Museum**

der nie schwankende Geschmack der Farbengebung, die breite, duftige Leichtigkeit des Vortrags. Er verschmähte es nicht, auch humoristische und ans Genrehafte streifende Szenen zu verwerten, und mit besonderer Vorliebe behandelte er das Treiben der Lagunenstadt, auf der



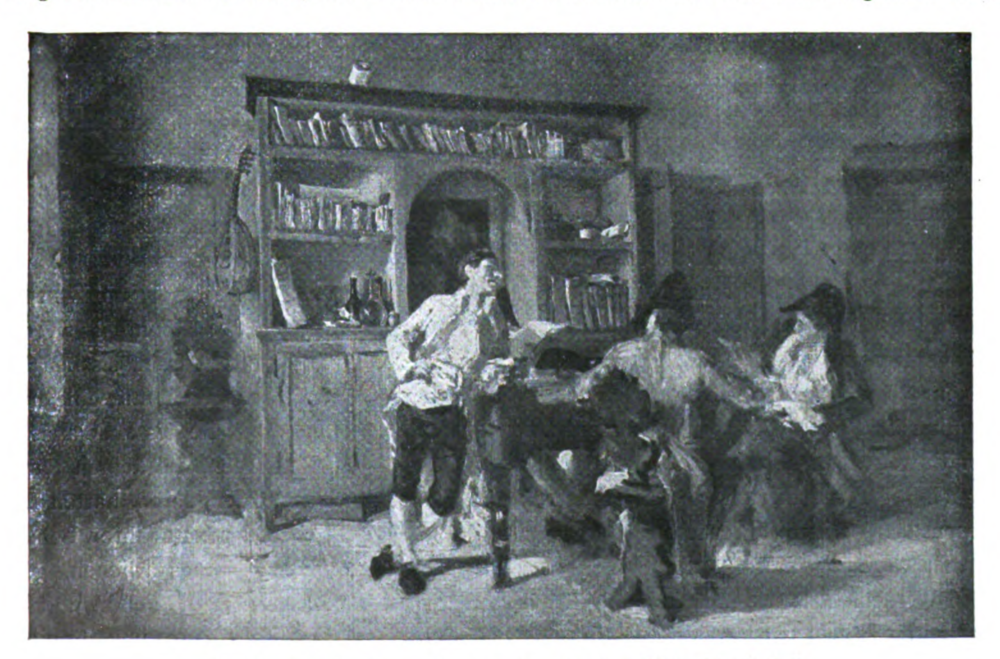
461. Léon Frédéric. Der Bach



462. Jef Leempols. Freunde

Piazzetta, auf dem Rialto, vor der Markuskirche, namentlich zur zierlichen Rokokozeit; aber nie drängt sich das Stoffliche vor, alles ist nur ein Suchen nach neuen Farben- und Lichterspielen. Trotz seinem frühen Hinscheiden war Favrettos wohltätiger Einfluß bedeutsam. Sein Vermächtnis verwalteten Bartolommeo Bezzi (geb. 1851), ein liebenswürdiger Schilderer der Märchenstadt, neben ihm Emilio Gola (geb. 1851), der in breitem, frischem Vortrag Szenen aus Venedig und Mailand malte, und Guglielmo Ciardi (1843—1917).

Wie aus allen Nachbarländern Frankreichs, kamen auch aus Italien einige Künstler nach Paris, die dort seßhaft blieben. Zu ihnen gehört Giuseppe de Nittis (1846—1884), den wir schon als einen Freund Manets kennenlernten, und der als ein früher Impressionist, ein wenig mit Raffaelli verwandt, am liebsten städtische Straßen und Plätze mit ungemein leben-



463. Mariano Fortuny. Das Duett. München, Neue Pinakothek



464. Fernand Khnopff. Sphinx

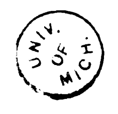
diger Kunst wiedergab. Ein anderer Italiener, Giovanni Boldini (geb. 1845), ist in Paris einer der geschicktesten Franzosen, ein eleganter und kapriziöser Boulevardmensch geworden, ein Alleskönner, der jedes Thema mit der gleichen Virtuosität und derselben Freude an hell flimmerndem, in tausend Nuancen hüpfendem Sonnenlicht hinzaubert: Blicke aus dem Park von Versailles, venezianische Kirchen, Nordseemarinen und Bildnisse. Namentlich die pikanten, tief ausgeschnittenen Weltdamen, die in knisternden Seidenroben gelangweilt oder kokettierend auf einem Fauteuil sitzen, und die verwöhnten Kinder der reichen Leute, die er so oft gemalt hat, sind seine Spezialität. Daß ihm auch ein charakteristischer Männerkopf wohl gelingen konnte, bewies sein glänzendes Bildnis des achtzigjährigen Menzel, das bei einem Besuch Boldinis in Berlin entstand.

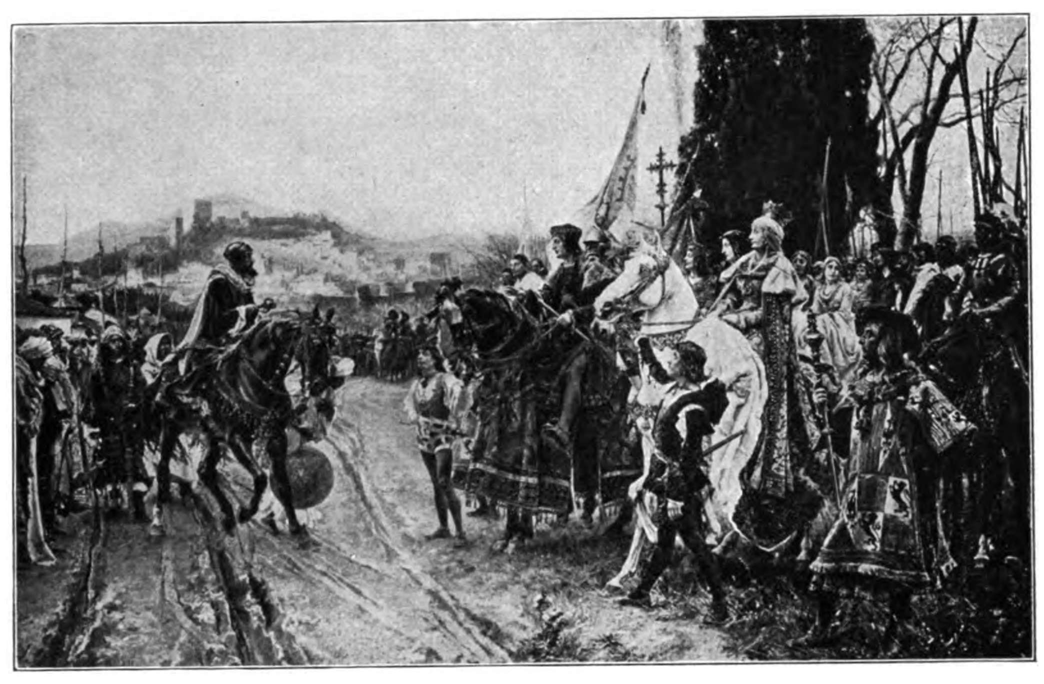
Doch auch die heimische Entwicklung der italienischen Kunst nahm einen weiteren Aufstieg. Immer mehr verschob sich dabei der Schwerpunkt vom Süden des Landes nach dem Norden. Die Maler erkannten die Gefahr, welche die Schönheit ihres Vaterlandes für sie mit sich bringt. So suchten sie denn neue Stätten auf. Aus der weichen Farbenpracht der Ebene flüchten sie nun gern in die herbere Landschaft des Gebirges, aus der lauen Luft und der Lieblichkeit des Arnotals und des Golfs von Salerno in die wilden Schluchten der Abruzzen oder in die unfruchtbare Öde der römischen Campagna oder gar in die Hochtäler der Alpen. Hier ward Giovanni Segantini (1858—1899) der Herrscher und Führer. Die Österreicher rechneten Segantini gern zu den Ihren, weil er im südtirolischen Arco geboren war; doch er gehörte nach Abstammung und Art durchaus der Apenninenhalbinsel an. Sein Name steht auf der Tafel der Besten des Jahrhunderts mit goldnen Lettern eingegraben. In Mailand, wo Segantini, der Bauernsohn, den Übergang vom Schafhirten zum Künstler vollzog, lernte er die große Bauernwelt Millets kennen, auch Favrettos Einfluß ist in den Erstlingsarbeiten zu bemerken, und vielleicht gar ein Abglanz der ersten französischen Impressionistenbilder. Doch aus alledem schuf Segantini sich eine eigene Welt und eine neue Technik gleich dazu. Er zog sich in das Oberengadin zurück, in die Nähe des Malojapasses, wo er die Großartigkeit des Hochgebirges malte, seine kahlen Bergketten, die keinen Baumschmuck mehr tragen, und deren Umrisse sich so seltsam scharf in der klaren, harten Luft abheben, seine stillen, arbeitsamen Bewohner, die in schwerer Arbeit der Natur ihren Lebensunterhalt abringen müssen, malte die verlorenen Hütten der Hirten, die spärlichen, gelbgrünen Weiden, über denen blendendweiße Gletscher zum Himmel ragen, die Felsen und die verschneiten Höhenzüge, und malte in seine Schilderungen, die dieses ganze unverbrauchte Stoffgebiet mit realistischer Ehrlichkeit ausschöpften, doch zugleich auch die geheime Seele des



MUTTERGLÜCK. VON GIOVANNI SEGANTINI
Leipzig, Museum der bildenden Künste

TAFEL XXVIII


UNIV.
OF
MICH.

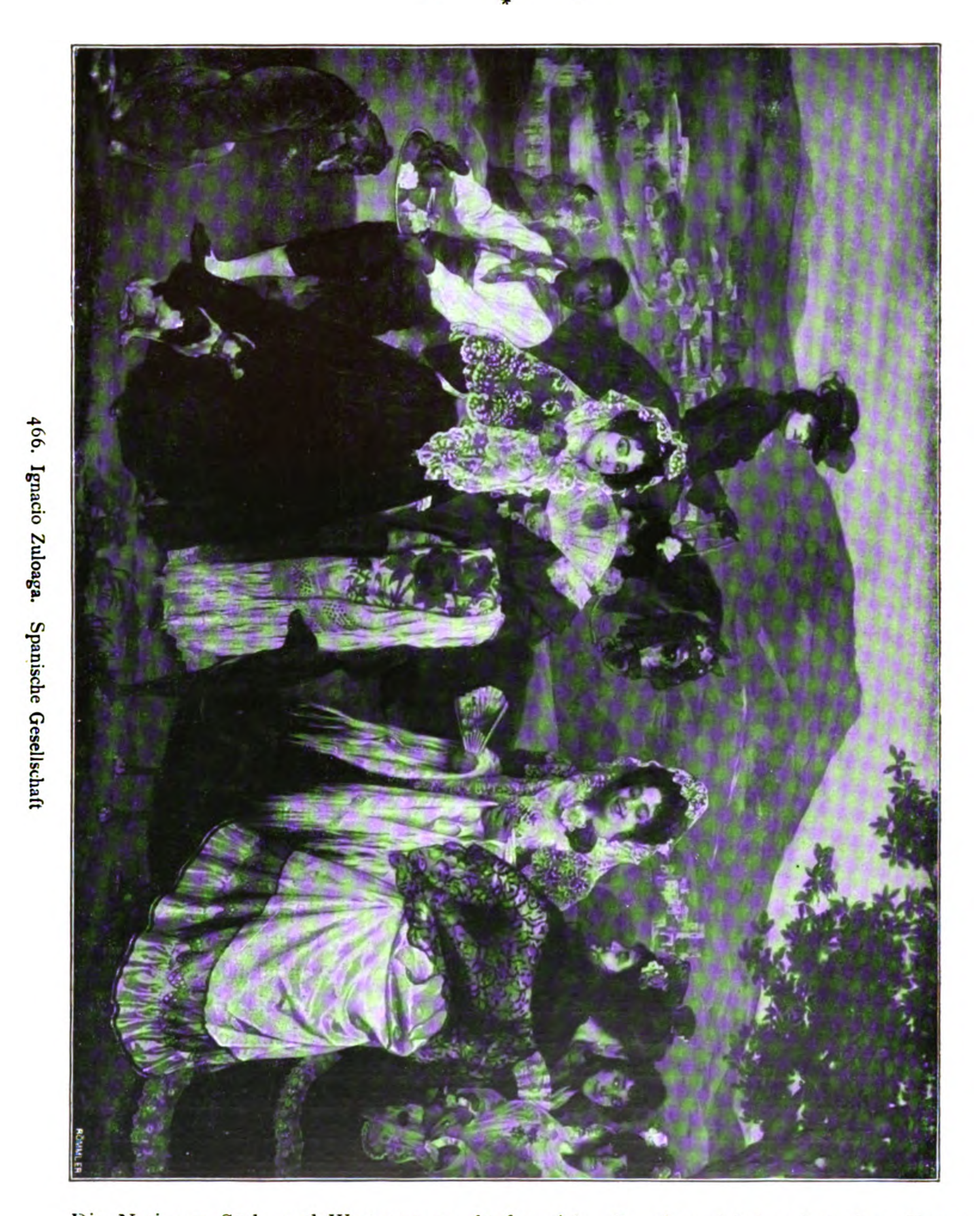


465. **Francisco Pradilla. Die Übergabe von Granada**

Landes mit hinein (Abb. 469). Was er gab, war kein Nachbilden der Wirklichkeit, sondern ein tiefes Erleben und Neuschaffen. Alles erhält eine höhere Bedeutung; die Menschen erscheinen wie lebendige Verkörperungen des Bodens, auf dem sie stehen (Tafel XXVIII). So gelangte auch Segantini zu der homerisch-biblischen Epik Millets, zu der Stilisierung von innen heraus, die hier die Bewohner des Engadins in ihrer schlichten Natürlichkeit und zugleich zu Typen gesteigert vor unser Auge führt. Die malerische Technik, in der diese Bilder von der Arbeit, von der beschaulichen Ruhe des Hirtenvolkes dort oben, von seinem Zusammenleben mit den Tieren des Stalls und der Weide, von seinen kargen Freuden und trüben Stunden gemalt sind, beruht auf einer Analyse der natürlichen Farben, die an Monet erinnern würde, wenn nicht an die Stelle des Leichten und Flüssigen hier eine massive, fast gemauerte Festigkeit träte. Diese Aufteilung der Wirklichkeitsfarben in ihre Elemente muß in jener Zeit in der Luft gelegen haben. Auch ein anderer, wenig älterer Mailänder Künstler, Gaetano Previati (1852—1920), beschäftigte sich mit dem gleichen Problem. Segantini führte die Lösung mit eiserner Konsequenz durch und erfand sich jene eigentümliche Manier der fest aneinandergefügten dicken kleinen Farbenwülste, an denen seine Bilder kenntlich sind. In dieser Spachteltechnik konnte er die klare, kühle Helligkeit der Engadiner Sonne ebensogut wiedergeben wie die blassen Schatten der Sommernächte oder die schillernden Reflexe des Winterabends, wenn eine unendliche Schneedecke das Hochtal einhüllt. Er erreichte dadurch eine wundersame Mischung des bewegten Lebens, das diese durcheinanderfließenden, miteinander kontrastierenden, sich auflösenden Farbenteilchen in sich bergen, mit der monumentalen Ruhe, die der Umriß seiner Figuren zeigt. Eine Zeitlang versuchte Segantini, symbolistische Visionen unmittelbar in seine Malojawelt zu entbieten. Aber sein letztes großes Werk, der unvollendet gebliebene, ergreifende Zyklus der drei großen Bilder »Natur — Leben — Tod«, führte ihn von diesen oft etwas gewaltsamen Kompositionen wieder auf den festen Boden seiner früheren Arbeiten zurück, in denen die Poesie aus dem Wirklichen unmerklich hervor-

wächst. Wie in einer Vorahnung seines tragischen frühen Endes hat Segantini hier noch einmal das ganze Wesen seiner Kunst bedeutungsvoll zusammengefaßt. —

* * *



466. **Ignacio Zuloaga.** Spanische Gesellschaft

Die Nationen Süd- und Westeuropas dürfen sich alle einer jahrhundertealten Kunsttradition rühmen, sie setzen nur fort oder beginnen wieder mit neuen Mitteln, was die Väter geschaffen haben. Anders ist es mit dem Norden und Osten, die erst im neunzehnten Jahrhundert überhaupt in die europäische Kunstbewegung eintraten. Die nordischen Völker haben in dieser kurzen Zeit Erstaunliches geleistet. Mußten sie gleich bei den älteren Kulturen in

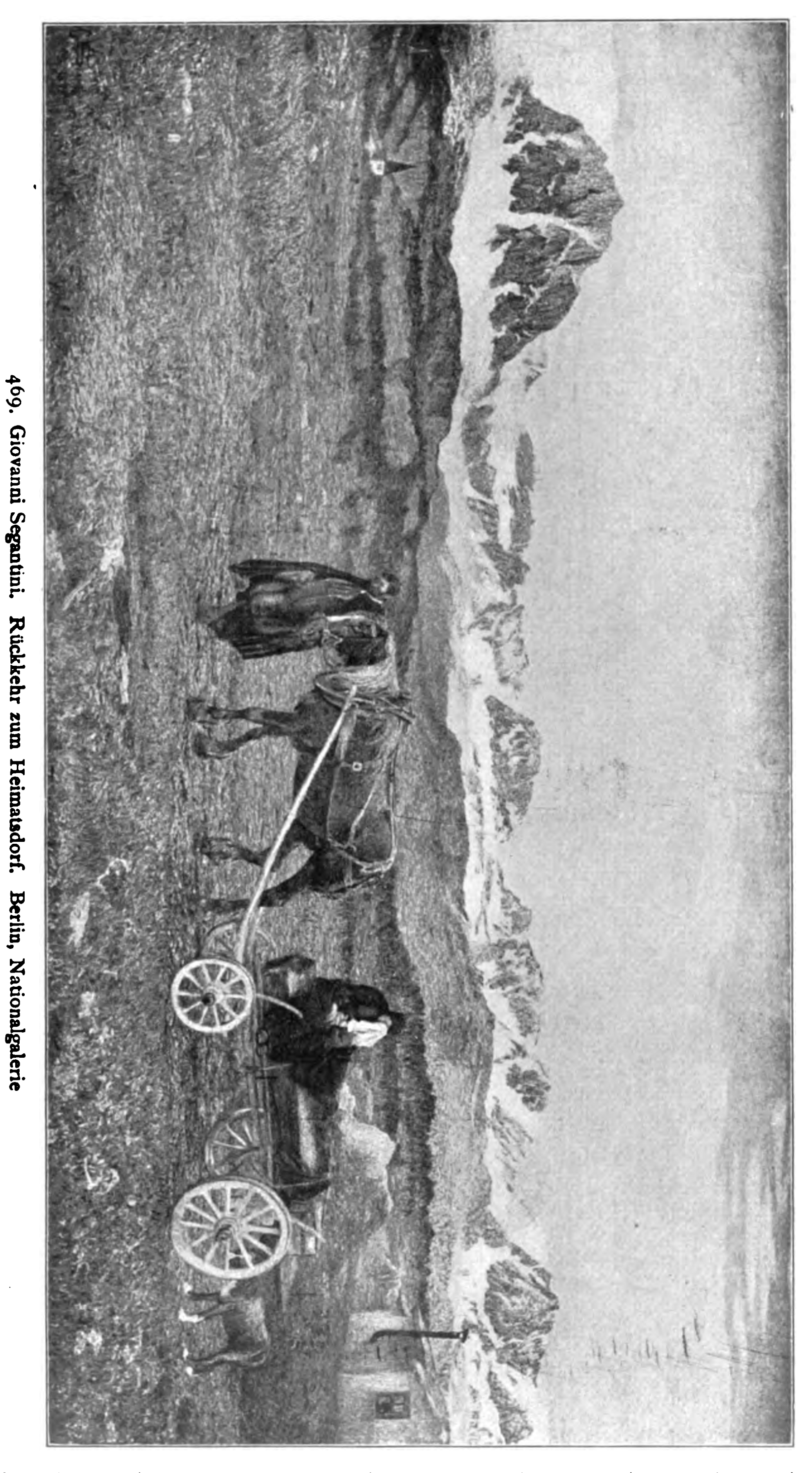


467. Domenico Morelli. Graf Lara

die Schule gehen, so haben sie dennoch dieser Übermacht gegenüber ihre nationale Eigenart sicher bewahrt und ihr in der Kunst charakteristischen Ausdruck gegeben. Anders als Deutschland, das in einer Epoche politischer Verwirrung den Einflüssen von allen Himmelsrichtungen her unterworfen war, haben diese nordischen Germanen sich eine eigene Kultur von einer



468. Giacomo Favretto. Auf der Piazzetta



469. Giovanni Segantini. Rückkehr zum Heimatsdorf. Berlin, Nationalgalerie

Geschlossenheit der Weltanschauung wie der äußeren Lebensformen geschaffen, um die wir sie beneiden dürfen.

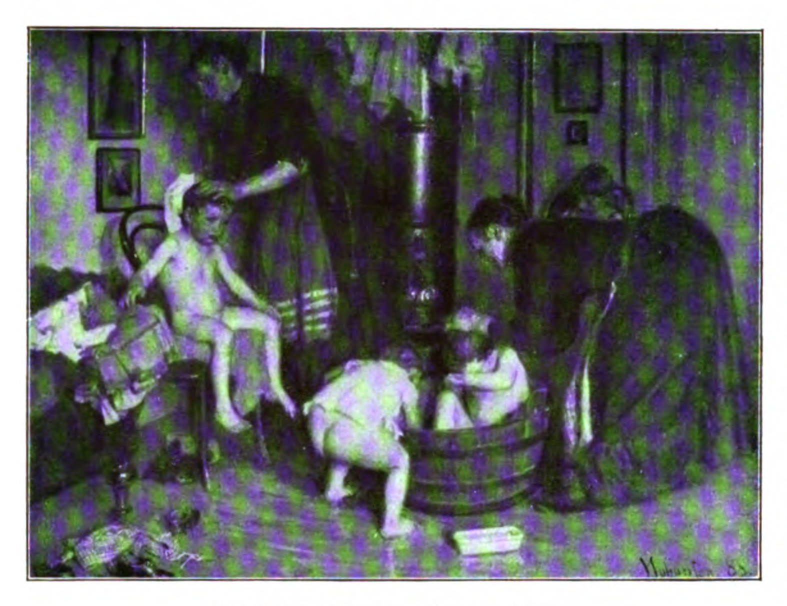
Die Geschichte der dänischen Malerei reicht noch am weitesten zurück. Doch was sie schuf, blieb belanglos, bis im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die charaktervolle Kunst Christoph Wilhelm Eckersbergs (1783 bis 1853, Abb. 470) und seiner Nachfolger auftrat, von deren starkem Einfluß auf die norddeutsche Malerei schon die Rede war (s. o. S. 185 ff.). Wie die Angehörigen dieser Schule, haben auch die späteren Dänen eine wunderbare Fertigkeit gezeigt, im Ausland zu lernen und zu Hause nachher doch wieder eine rechte Heimatskunst zu treiben. Sie schildern am liebsten ihr eigenes Land, ihre Städte, ihre Volksgenossen mit schlichter Natürlichkeit und Wahrheit. Dabei haben sie stets in der ersten Reihe unter den Vorkämpfern einer immer freieren malerischen Anschauung gestanden. Von Eckersberg und den Seinen hatten Runge und Friedrich ihr kühles,

helles Licht gelernt. Und wie der Meister selbst, besaßen auch Wilhelm Marstrand (1810—1873) und Christen Koebke (1810—1848) die luftige Helligkeit dieser zarten Malerei, durch die ihre einfachen Ausschnitte aus der Landschaft und aus dem Volksleben in den feinen Schimmer frischester Farben getaucht erscheinen.



470. Christ. Wilh. Eckersberg. Mädchenbildnis

Für die ganze dänische Kunstentwicklung wurden dann die politischen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entscheidend. Hatte das Land sich bis dahin eng an deutsche Kultur angeschlossen, so begann man sich jetzt nach Frankreich hin zu orientieren. Wie die deutschen Künstler nicht mehr nach Kopenhagen in die Lehre gingen, so zogen auch die dänischen lieber nach Paris als auf die deutschen Akademien. Durchwandert man heute die Kopenhagener Museen, so findet man die deutsche Kunst nur spärlich vertreten; wohl aber stößt man überall auf hervorragende Werke französischen Ursprungs, und ein Sammler von internationalem Ruf wie der Brauereibesitzer Jakobsen hat sich ganz und gar an Frankreich gehalten. Diese Verschiebung findet ihren Widerschein in den Werken der jüngeren Dänen. Ihre Landschaften, ihre Aktbilder, ihre Interieurs weisen deutlich auf die Pariser Schulung hin. Auch ein Historienmaler wie Christian Zahrtmann (1843—1917), dessen Werke ganz aus dem Rahmen der konventionellen Geschichtsmalerei herausfallen, besitzt die Behutsamkeit der Farben, wie man sie in Frankreich erlernen kann. Das Haupt der modernen dänischen Kunst war lange Zeit Peter Severin Kröyer (1851—1909), zugleich eins der bedeutendsten Talente der gesamten neueren Malerei. Kröyer hat Porträts, Landschaften, dann vor allem Küstenpartien von einer bezaubernden Schönheit des Lichtes gemalt. Das scharfgeschnittene Dichterprofil Björnsons, der zwischen den Wänden hoher Berge weit ins Land hinaus blickt, der helle Germanenkopf Holger Drachmanns, der vom rosigen Schein des Sonnenuntergangs überglänzt ist, die Bilder, die Kröyer von sich selbst und seiner blonden Gattin gemalt hat — das sind Meisterleistungen moderner Bildniskunst. Nordische Strandstimmungen gelangen ihm ebenso wie Menschengruppen im Zimmer, die vom gelben Lampenlicht beleuchtet sind. Berühmt geworden sind von Kröyers Werken namentlich die beiden großen Gruppenbilder der Jury der französischen Kunstausstellung, die Jakobsen 1888 in Kopenhagen veranstaltet hatte (Abb. 472), und der Sitzung der Kopenhagener Akademie. Für die Kunst, mit der hier wie dort eine große Schar scharf charakterisierter Männer zwanglos und doch mit klügster Anordnung gruppiert ist, wie jeder einzelne zu seinem Rechte kommt und doch nur den Teil eines Ganzen bleibt, ist kein Wort der Bewunderung zu hoch. Die Begabung für solche Themata gesellschaftlichen Charakters, für das Zusammenstimmen mehrerer Figuren, die beratend, schmausend, plaudernd, bei Gas- oder Lampenlicht um einen Tisch, oder etwa in der Dämmerung im Garten zusammen sitzen ist in Dänemark nicht auf Kröyer beschränkt. Auch Viggo Johansen (geb. 1851) weiß

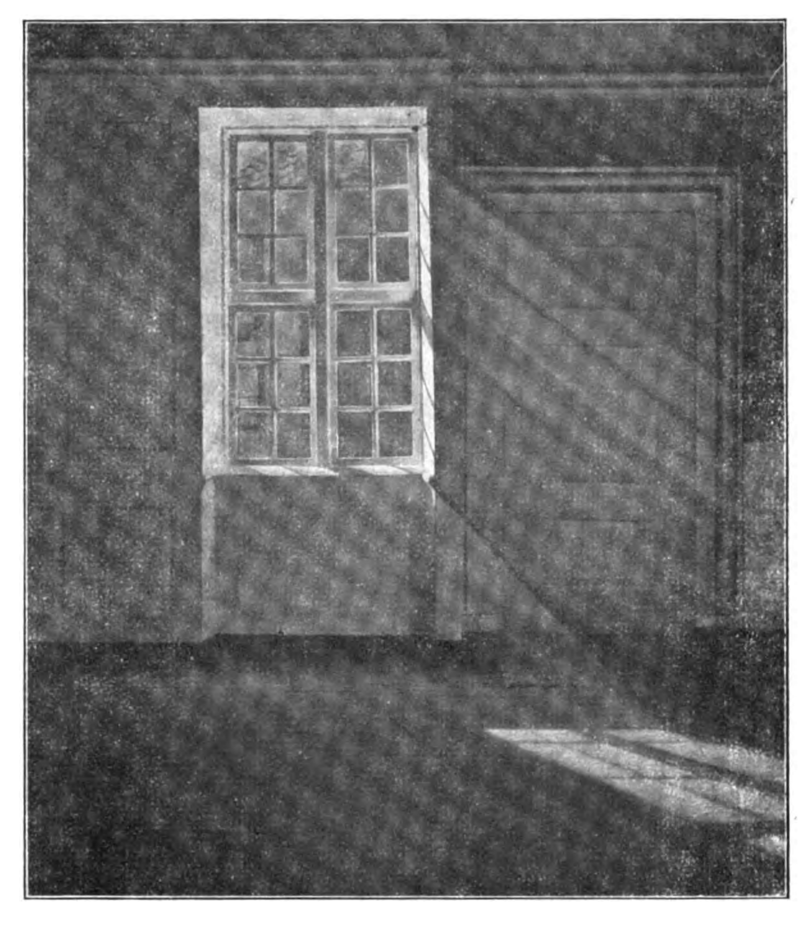


471. Viggo Johansen. Samstag Abend

mit großer Kunst Szenen dieser Art festzuhalten, in denen sich eine zarte malerische Behandlung mit feinstem Gefühl für den Stimmungszauber des Intimen und Familiären verbindet (Abb. 471). Ein Interieurmaler voll heimlicher Poesie ist Vilhelm Hammershöj (1864 bis 1916), der vor allem die matten, gedämpften Farben der Dämmerung, die leisen, klingenden Mollakkorde des Abends liebt. Man blickt in Zimmer von anheimelnd-altmodischem Reiz, in niedrige Räume, die vom Behagen jenes Spätbiedermeierstils erfüllt sind, dem in Dänemark die trauliche Innenkunst des Architekten Bindesböll das Gepräge gegeben hat. Es sind ganz einfache Themata, ein Blick durch ein paar offene Türen oder über eine Wand, an der ein paar Kupferstiche hängen, oder in stille Zimmerecken, in denen junge Frauen lesen, mit einer Handarbeit beschäftigt sind oder leise vor sich hin träumen, Bilder von sparsamen Farben, in denen ein sanftes Braun, ein schimmerndes Weiß, ein dämmeriges Grau, ein trauriges Schwarz mit unsagbarer Feinheit zusammengestimmt sind (Abb. 473). Mit schönen



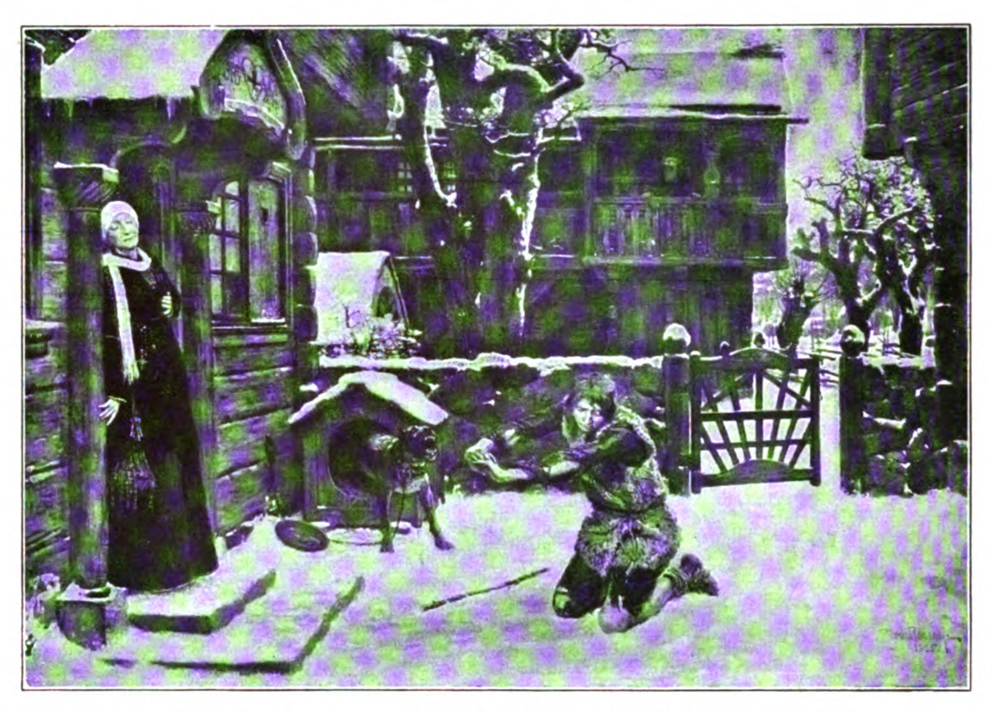
472. Peter Severin Kröyer. Das Preisgericht der französischen Kunstausstellung in Kopenhagen


473. Vilhelm Hammershöj. Sonnenstäubchen

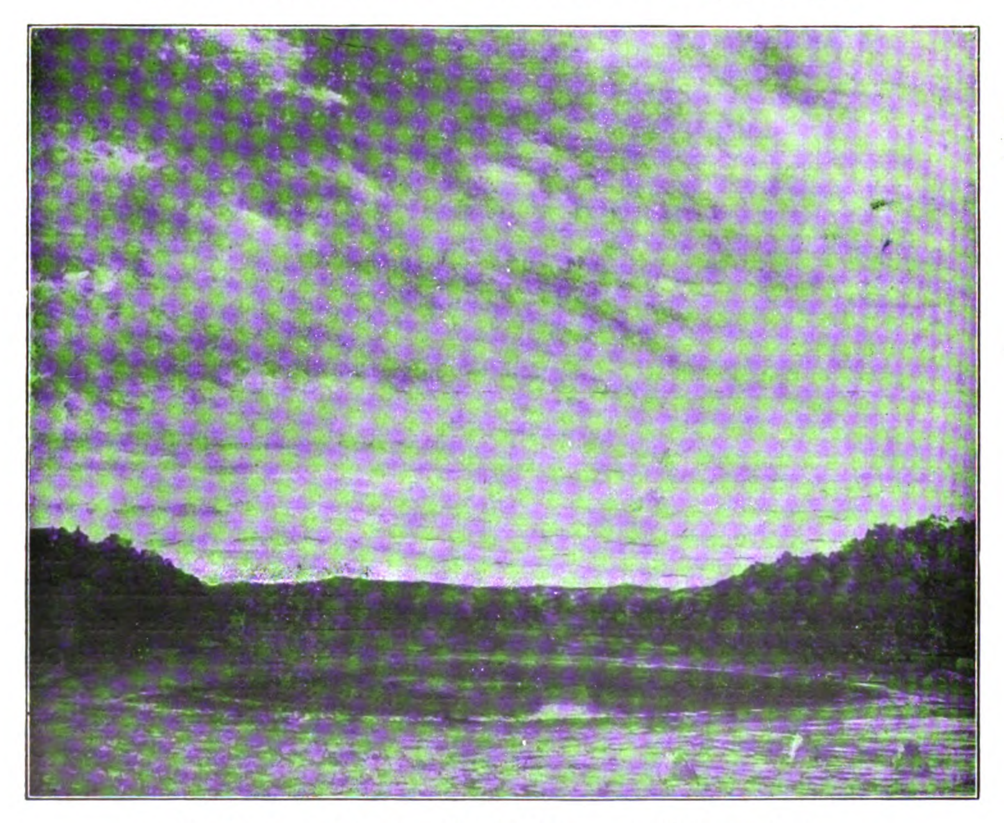
Interieurs trat auch Julius Paulsen (geb. 1860) auf, der sich in seinem berühmten Adam- und Eva-Bilde als ein meisterhafter Aktmaler erwies und sich daneben, wie auch Hammershöj und Kröyer und R. L. Tuxen (geb. 1853), als Porträtmaler hervortrat. Die Wirklichkeit erscheint in allen diesen Dänenbildern niemals in ihrer rohen Realität; sie ist immer leise umgedichtet, so daß etwas wie eine innere Melodie aus ihnen mitklingt. Von dieser Art führt dann ein direkter Weg zu der freien Stilisierung der Natur, die manche jüngere Künstler vornehmen, um die Sehnsucht ihrer malerischen Phantasie unmittelbar auszudrücken. —

* * *

Glänzender noch präsentierte sich die moderne Malerei der Schweden, der »Franzosen des Nordens«, die, ähnlich wie die Amerikaner, ganz in der Pariser Kunstwelt wurzelten, die aber den Dänen darin folgten, daß sie das Fremde mit der eigentümlichen Naturanschauung ihres Volkes verbanden. Betrat man in den internationalen Ausstellungen einen schwedischen Saal, so fühlte man sich von einem Reichtum umgeben, der entzückte. Aus diesen Landschaften sprach ein modernes Empfinden von höchster Zartheit und Innigkeit, ein pantheistisches Naturgefühl, das Berge und Seen zum Spiegel unserer Stimmungen machte und alle Zweifel und Ahnungen der Seele in die geheimnisvolle Helle der nordischen Sommernacht überströmen ließ. Ein prickelnder Reiz durchdrang daneben die Weltbilder der Schweden, die von der lustigen Komödie des Lebens erzählen. Auch dort droben gab es eine Historien- und Genrekunst, Baron Gustav von Cederström namentlich (geb. 1845) und Graf Georg von Rosen (geb. 1843), einst Direktor der Stockholmer Akademie, haben sich mit Begeisterung in die heimische Vergangenheit versenkt (Abb. 474). Rosen ist außerdem ein tüchtiger Porträtmaler, dessen Bildnis Nordenskiölds besonders berühmt wurde. In den siebziger Jahren waren es dann vor allem drei Künstler, die von Paris moderne Anregungen mit nach Hause brachten



474. Graf Georg von Rosen. Der verlorene Sohn. Stockholm, Nationalgalerie



475. Prinz Eugen von Schweden. Das stille Wasser. Stockholm, Nationalmuseum



476. Bruno Liljefors. Fuchs und Schneehase. Dresden, Gemäldegalerie

und so in ihrer Heimat eine neue Epoche der Malerei einleiteten: Hugo Salmson (1843 bis 1894), Adolf Hagborg (geb. 1852) und Wilhelm de Gegerfelt (geb. 1844), drei Landschaftsmaler von frischer Empfindung und großem Können. Ihnen schloß sich die jüngere Generation an, um ihre Lehren in einem mehr national-schwedischen Sinn weiter auszubauen. Nun erst erscheint die charakteristische nordische Landschaft mit den schwermütigen Linien ihrer unendlichen Ebenen und Bergzüge, mit dem gespenstischen Zauber ihrer Dämmerung und der kristallhellen Klarheit ihrer kühlen Tage. Nils Kreuger (geb. 1858) und Karl Nordström (geb. 1855), die später ihre Landschaften gern mit archaistischen Linien und primitiven Konturen stilisierten, Edvard Berg (1828—1880), der aus einer älteren Generation in diese moderne Schule hineinragt, Gustav Fjaestad (geb. 1868), der virtuose Schneemaler, und ein Angehöriger des Hauses Bernadotte: Prinz Eugen (geb. 1865; Abb. 475), sind die vorzüglichsten, aber nicht die einzigen Meister dieser ernsten Malerei. Der Porträtist des Kreises ist Oskar Bjoerck (1860—1922); neben ihm steht der feine Richard Bergh (1858—1919). Als Tiermaler von origineller Kraft kommen hinzu Georg Arsenius (geb. 1855), ein glänzender Techniker, der mit flottem, breitem Pinsel prachtvolle Wirkungen erzielt, und Bruno Liljefors (geb. 1860), der als Maler und Jäger die einsamen Gebirgspartien und Küstenstriche seiner Heimat durchzog und wie kein anderer die Tiere belauscht hat, die seine Büchse und sein Pinsel gleich sicher zu treffen wissen (Abb. 476). Namentlich seine Eidervögel, sein Adler und Geier, seine Lummen und wilden Gänse, deren Flügelschlag Liljefors mit kühnem Impressionismus festgehalten hat, erregen bei jeder neuen Begegnung Staunen. Reicher in der Erfindung und nicht minder glänzend in der Meisterschaft des malerischen Ausdrucks ist Ernst Josephson (1851—1906), der sich in seinen außerordentlichen Porträts, in seinen Erinnerungen an Frankreich und Spanien, in dem Rembrandtschen Lichterspiel seiner Interieurszenen und in dem reifen Natursymbolismus seiner großen Bilder (»Näcken«, »Strömkarlen«) als einer der Führer Jungschwedens erweist. Alle diese Künstler treiben eine eigentümlich aristokratische Malerei; ein Naturalismus im Schulsinne, eine Proletarierkunst wollte hier nie gedeihen. In solcher Luft aber konnten sich um so eher zwei glänzende Talente entwickeln, wie Carl Larsson (1853—1919) und Anders Zorn (1860 bis 1920), die an blendender Geschicklichkeit ihresgleichen suchen. Sie gehen ganz verschiedene

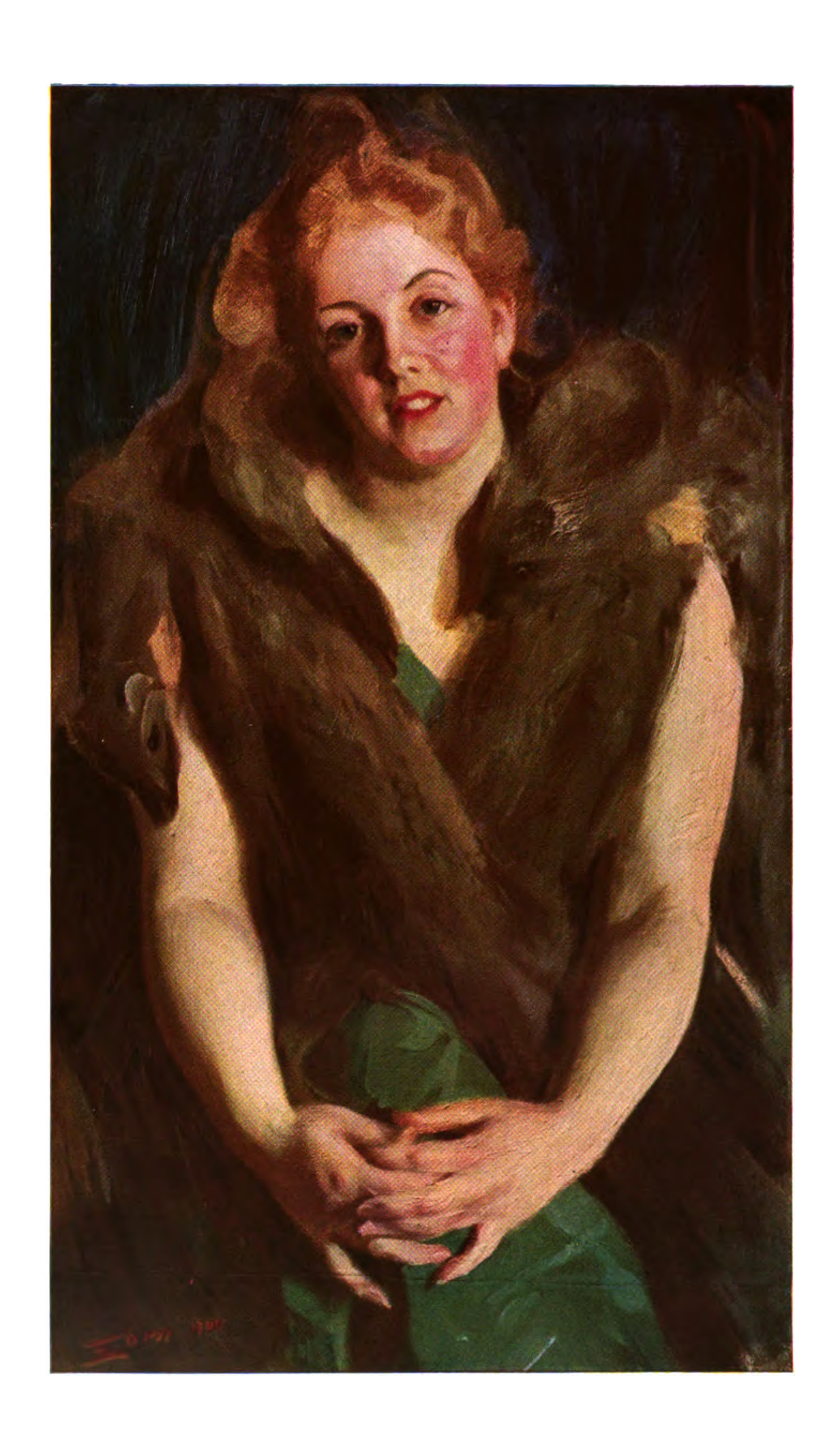


477. Carl Larsson
Die kleine Susanne. Göteborg, Museum



478. Anders Zorn. Auf dem Pariser Boulevard

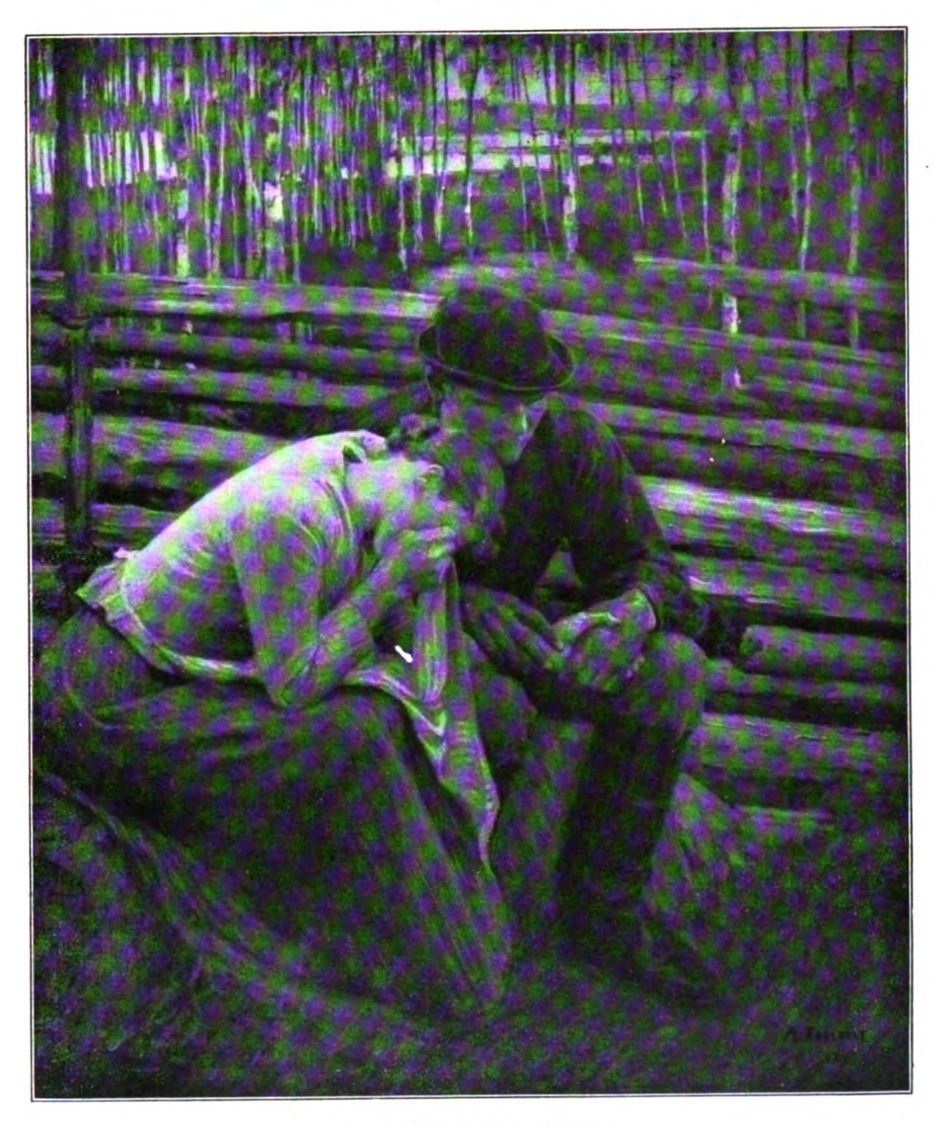
Wege. Larsson hat Wandmalereien mit hellen, lichten Farben und einem Dekorationssinn von japanischer Feinheit gemalt, hat in entzückenden Aquarellen sein schwedisches Holzhaus, das er sich in weltverlorener Einsamkeit baute, und seine ganze stattliche blondköpfige, blauäugige Familie porträtiert (Abb. 477). Die Sammlung dieser Blätter in dem Album »Het Hem« ist das schönste Haus- und Bilderbuch der letzten Jahrzehnte. Zorn aber ist ein Pariser geworden vom Scheitel seines runden Bauernschädels bis in seine sensiblen Fingerspitzen. Besonders liebt er in seinen Porträts und Figurenstudien ein von der Seite scharf einfallendes Licht, das die Gestalten in schummerigem Halbdunkel trifft und sie aus dem Hintergrunde plastisch herausmodelliert. Keck hingestrichene Lokalfarben, ein leuchtendes Rot, ein glänzendes Grün, ein blankes Gelb, werden geistreich in diesen Lichterkampf gesetzt. Seine Bauernbilder vor allem gaben Anlaß zu solchen lustig-bunten Effekten. Doch Zorn ist im Boulevardcafé (Abb. 478) ebenso zu Hause wie in der schwedischen Landschaft, bei der Kirchweih im Dorfe oder im Hause des behaglichen Bourgeois. Eine Kokotte, die aus hell beleuchtetem Hause auf die dunkle Straße tritt, der weiche Schmelz eines zarten Frauenkörpers, den üppiges Pelzwerk umschmeichelt (Tafel XXIX), ein Blick in einen dichtbesetzten Omnibus,



Maja. Von Anders Zorn
Berlin, Nationalgalerie

Tafel XXIX

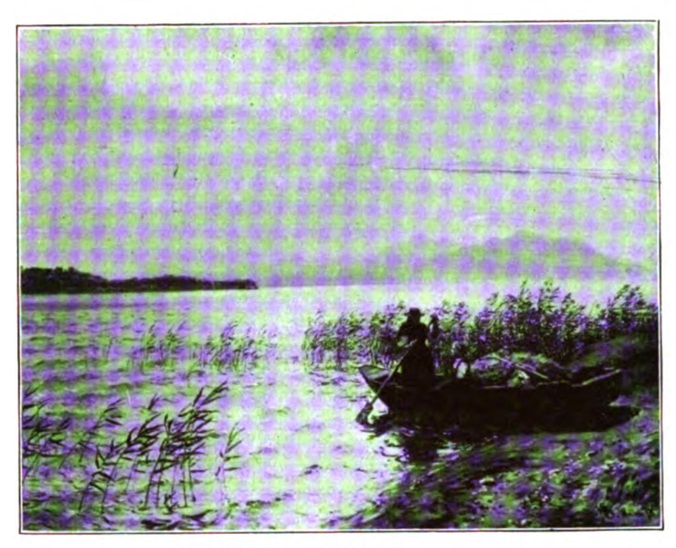

UNIV. OF MICH.



479. Albert Edelfelt. Trauer

eine Dämmerstimmung am Spiegel eines Sees, spanische Bettler und Zigeuner, blonde Kinder, die tobende Brandung des Meeres, das alles gelingt ihm mit der gleichen sieghaften Sicherheit und wird zu einem genialen Malerwerk voll flimmernden Lichtes. So steht Zorn vor uns als die äußerste Spitze der schwedischen Impressionistenkunst. Auch seine Radierungen sind weltbekannt geworden mit ihrer kraftvollen, eigenwilligen Griffelführung und malerischen Lichtwirkung.

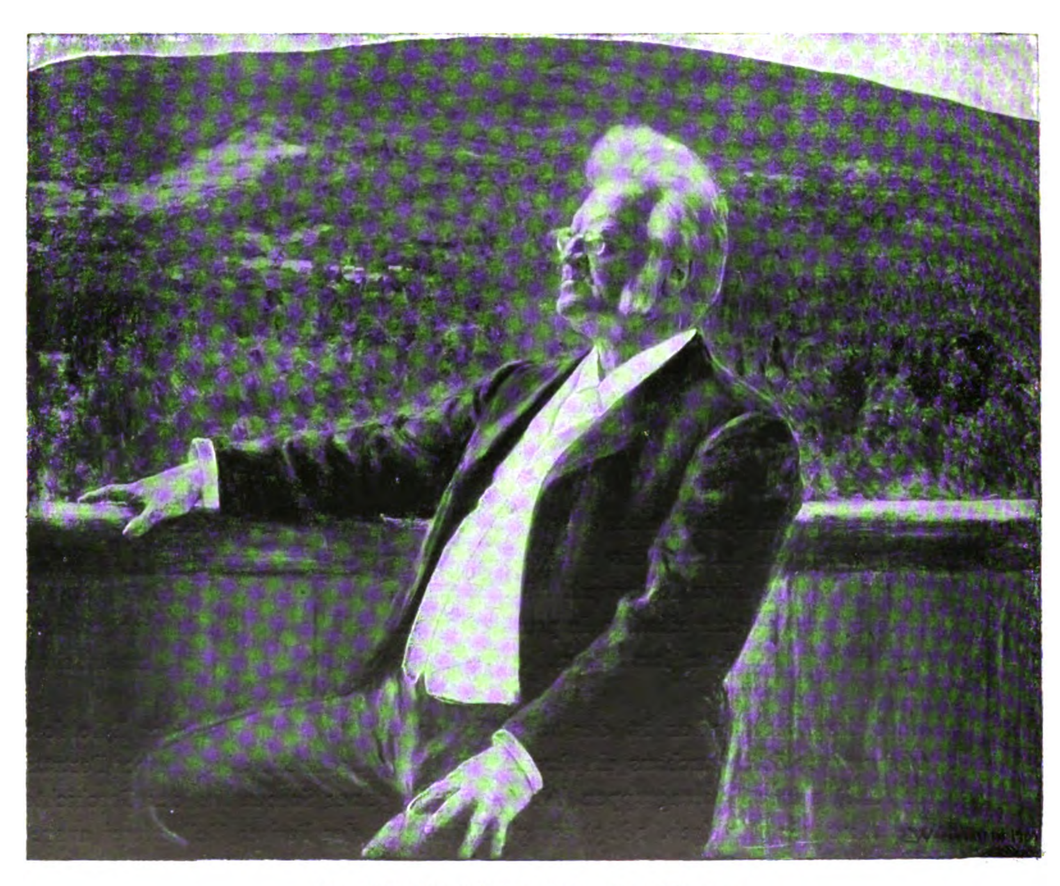
Die Kunst der Finnländer ist der schwedischen eng verwandt. Albert Edelfelt (1854—1906) war wie Zorn durchaus ein Franzose in der glänzenden Malerei seiner Porträts (die Sängerin Akté), seiner Bauerngruppen (Abb. 479) und seiner Szenen aus der Geschichte und Legende. Axel Gallén (geb. 1865) ist gleichfalls von der Pariser Hellmalerei ausgegangen, die in leuchtendem Glanz über seine realistischen Bilder strahlte, bis er im Anschluß an die alte Tradition der primitiven nordischen Kunst zu eckig-herben Stilisierungen überging



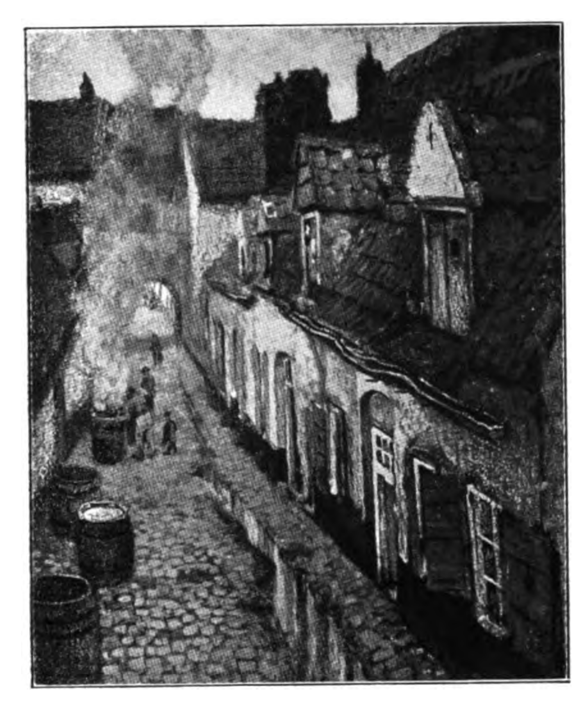
480. Hans Frederik Gude. Seestück

(Szenen aus dem finnischen Nationalepos Kalewala). —

Die Norweger haben wie die Dänen lange Zeit in engem Verkehr mit Deutschland gestanden. Wir sahen schon in einem früheren Abschnitt, wie J. C. K. Dahl die Dresdner Landschaft zu Anfang des Jahrhunderts beeinflußt hat (S. 189). Auch von dem Genremaler Adolf Tidemand war schon die Rede (S. 54). Ähnlich war Hans Frederik Gude (1825 bis 1903), der früh nach Düsseldorf zu Schirmer kam, später an der Kunstschule in Karlsruhe und zuletzt in Berlin unterrichtete, fast zum Deutschen geworden. Gude hat sich durch seine tüchtigen Bilder aus der norwegischen Landschaft, zumal durch seine Fjorde, ausge-



481. Erik Werenskiöld. Björnstjerne Björnson

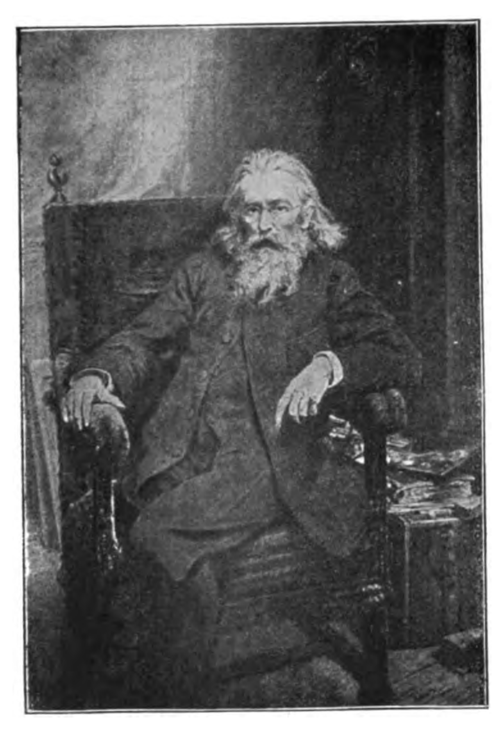


482. Fritz Thaulow. Rote Dächer

zeichnet (Abb. 480); weit bedeutender aber war seine Wirksamkeit als Lehrer: in seinem Atelier ist zahlreichen jungen Deutschen die Schönheit der einfachen Natur aufgegangen. In Düsseldorf wurde auch Ludwig Munthe (1841—1896) heimisch, der in kräftig gemalten impressionistischen Landschaften namentlich Wald- und Winterstimmungen von hohem Reiz wiedergegeben hat. Der Realismus fand bei den derberen Norwegern überhaupt mehr Anklang als bei den eleganten Schweden. Christian Krogh (geb. 1852), der in den siebziger Jahren in Berlin studierte und Max Klinger nahestand (dessen Zeichnungsfolge »Zum Thema Christus« mit einer Jugendarbeit Kroghs in äußerlichem Zusammenhang steht), ging als Schriftsteller wie als Maler den naturalistischen Problemen der modernen Welt nach. In seiner Heimat hat er später vor allem das Meer und das Leben der Seeleute in prachtvollen Bildern studiert. Ein glänzendes, vielseitiges Talent ist Erik Werenskiöld (geb. 1855), der in Paris gelernt hat, die anmutigsten Lichterspiele vorzutragen, Freiluftbilder von frappanter Wirkung zu schaffen, dann wieder die zarte Poesie der Abenddämmerung aufzusuchen, nordische Volksbücher, wie Andersens Märchen und Asbjörnsens Erzählungen, mit freier phantastischer Laune zu illustrieren und, nicht zuletzt, ein meisterhafter Porträtist zu werden. Werenskiöld hat uns die schönsten Bildnisse von Ibsen und Björnson (Abb. 481) geschenkt und hat wie niemand sonst die verträumte Innigkeit Edvards Griegs wunderbar eindringlich wiedergegeben. Ganz zum Franzosen ist Fritz Thaulow (1847—1906) geworden, ein Meister geschmackvoller Landschaftsmalerei. Kleine Ausschnitte aus ebenen Revieren mit den leicht bewegten Wellen glitzernder Flüsse, mit einsamen Häusern, aus deren Fenstern Lichter durch die Dämmerung blinzeln, dann namentlich Winterstimmungen mit Schnee und Eis, oder Tauwetter mit feuchter Nebelluft sind seine Lieblingsthemata (Abb. 482). In Frankreich wie in seiner norwegischen Heimat und an der Etschbrücke in Verona hat er diese Motive aufgesucht. Liebt Thaulow den Winter und die Dämmerung, so war Gerhard Munthe (geb. 1849) der Maler des Frühlings und der sonnigen Helligkeit, bis er in späteren Jahren zu dekorativen Bildern und Entwürfen im eckigen Runenstil des altnordischen Kunsthandwerks überging.

* * *

Die nichtdeutschen Völker der früheren habsburgischen Monarchie, deren Kunst gleichfalls erst jetzt in den europäischen Kreis eintrat, hatten es bis zum Ende des Jahrhunderts noch nicht verstanden, die Lehren des Auslands zur Ausbildung einer nationalen Eigenart zu benutzen. Einige von ihnen finden wir in München, wo sie bei Piloty Geschichtsmalerei lernten. So vor allem den Polen Jan Matejko (1838—1893, Abb. 483), der dann Direktor


483. Jan Matejko. Selbstbildnis

der Kunstschule in Krakau ward und in ungeheuren, mit einem Überfluß an Farbe gemalten Bildern, die von kostümierten Figuren wimmeln, von der Vergangenheit seines Volkes erzählte (Reichstag zu Warschau, Koscziusko bei Raclawice; daneben Jungfrau von Orleans). Oder den Ungarn Julius Benczur (geb. 1847), der später die Leitung der Budapester Akademie übernahm. Oder den Tschechen Vaclav Brozik (1851—1899; Gesandtschaft des Königs Wladislaw). Dem Düsseldorfer Kreise gehörte der Ungar Michael Munkacsy (1846—1900) an, der mit außerordentlichem koloristischen Können und genialer Benutzung des altmeisterlichen Helldunkels Motive aus dem Volksleben seiner Heimat, dann in Paris Ausschnitte aus dem Leben der französischen Hauptstadt malte, am liebsten aber pathetische Historienbilder schuf (Abb. 484), von denen die Kreuzigung und der Christus vor Pilatus weithin berühmt geworden sind. Wir sahen schon, wie stark der Ungar während seines Pariser Aufenthalts durch die wuchtige Breite seines Vortrags und sein malerisches Handwerk auf viele jüngere Deutsche, darunter Liebermann und Uhde, wirkte. Für seine prachtvollen Landschaften hat Munkacsy viel von seinem


484. Michael Munkacsy. Milton diktiert das »Verlorene Paradies«



486. Karl Brüllov
Gräfin Samoilov mit Tochter. Kiew



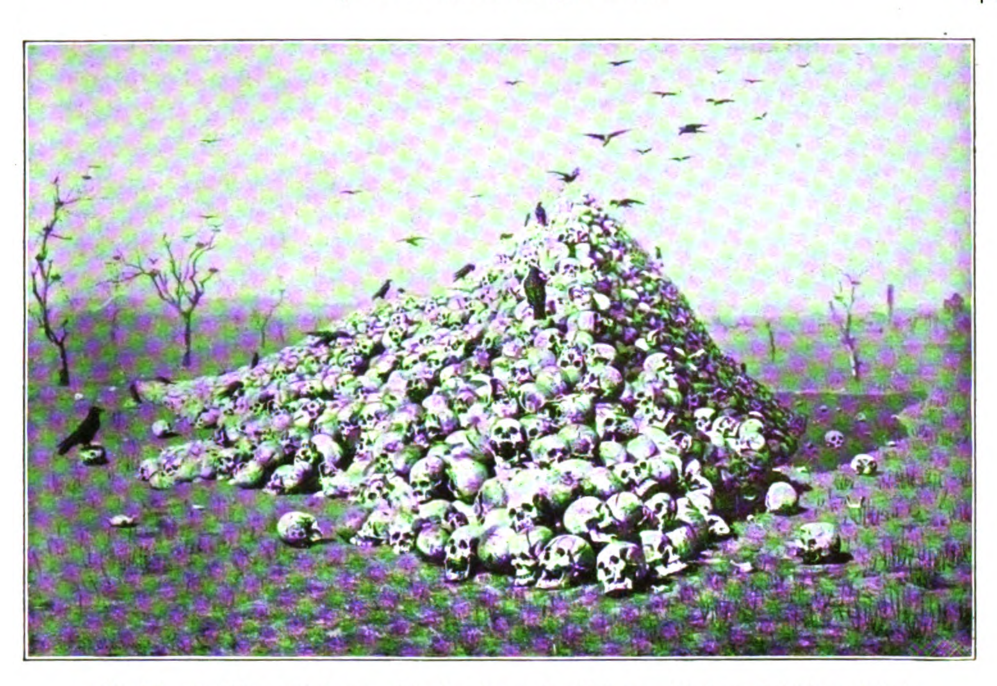
485. Dmitri Lewitzki
Natalie Borstschov. Stiftsfräulein des Smolnyklosters



487. **Hendrik Siemiradzki. Phryne. St. Petersburg, Staatsbesitz**

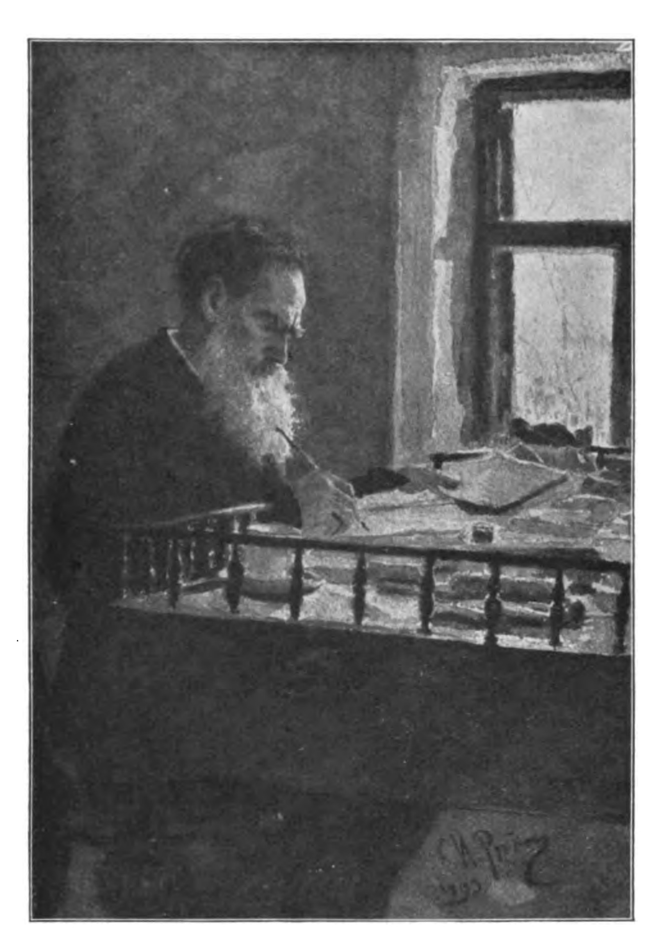
Altersgenossen Ladislaus de Páal (1846—1879) profitiert, der in Barbizon selbst die Art der Fontainebleauer studiert hatte. Aus der Leiblzeit ragt unter den ungarischen Malern Paul Merse von Szinyei (geb. 1845), aus der impressionistischen Ära Rippl-Ronai (geb. 1870) hervor. Von den Polen und Ungarn haben später einige als Bildnismaler in Wien eine Rolle gespielt. So Leopold Horovitz (geb. 1848), der die vornehme Gesellschaft der österreichischen und der ungarischen Hauptstadt (Kaiser Franz Joseph, Koloman Tisza, Fürstin Sapieha) zuerst in breit hingestrichenen, lockeren Farben, später immer klarer und kühler porträtierte. Oder Kasimir Pochwalski (geb. 1856), ein Schüler Matejkos, der die derbe Technik seines Meisters auf das Porträt übertrug und damit Wirkungen von verblüffender Lebendigkeit erreichte. Der Nachfolger Matejkos an der Krakauer Kunstschule ward Julian Falat (geb. 1853), ein Maler frischer Winterlandschaften. Paris und München verdankt Waclav Szymanowski (geb. 1859) seine Ausbildung, der die Lichtmalerei des Impressionismus und das Monetsch Komma auf riesigen Bildern aus dem Landleben seiner Heimat in Anwendung brachte und später zu einer von Rodin beeinflußten bildhauerischen Tätigkeit überging. — Von den deutsch-böhmischen Künstlern, deren Heros in früherer Zeit Josef Manes (1821—1871) war, ist später besonders Emil Orlik (geb. 1870) hervorgetreten, ausgezeichnet in allen dekorativen Künsten, mit allen graphischen Techniken und Aufgaben vertraut (siehe unten) und ein Meister in der Kunst, eine Fläche mit pikanten Farbenreizen zu schmücken. Auf eine solche Begabung mußte die japanische Kunst besonderen Einfluß üben, und Orlik vertiefte seine Kenntnisse von den Meistern von Nippon, indem er sich selbst nach Ostasien aufmachte, von wo er noch mutiger und in seiner dekorativen Sprache gefesteter wiederkehrte. Seine Schaffenskraft umfaßt viele Gebiete, böhmische Kleinstadtszenen von realistischem Humor, Landschaften und Wandbilder von feiner Stimmung, Plakate und Buchschmuckarbeiten von graziöser Leichtigkeit, meisterliche Radierungen, Bildnisse von klarer Charakteristik. Seit 1904 lehrt Orlik am Berliner Kunstgewerbemuseum. Von den böhmischen Landschaftern sei Vaclav Radimski (geb. 1868), der wiederum in Paris die Lichtmalerei der Impressionisten mit allen ihren Verfeinerungen studiert hat, von den jüngeren Polen, die sich der modernen Malerei mit Enthusiasmus in die Arme warfen, Joseph Mehoffer (geb. 1869) genannt.

* * *



488. Wassily Wereschtschagin. Die Apotheose des Krieges. Moskau, Trétjakow-Galerie

In lebhaftem Tempo war Rußland vorwärts geschritten. Porträtisten, Soldatenmaler und Genrekünstler von mittleren Graden hatten im Zarenreiche lange Zeit das Bedürfnis der Kunstfreunde gedeckt, die sich im übrigen an das Ausland hielten. Unter den Militärmalern ist Alexander Orlowsky (1777—1832) zu nennen, ein redlicher Beobachter des Lebens und der Wirklichkeit, unter den Porträtisten Dmitri Lewizki (1735—1822), aus dessen Werken namentlich sein Zyklus von Bildnissen der Pensionärinnen des adligen Smolny-Stifts berühmt geworden ist (Abb. 485), sodann die Schüler Lewizkis, wie Wladimir Borowikowski (1758—1820) und Orest Kiprenski (1783—1836), der seine Offiziere und Adligen mit großer Frische konterfeite. Daneben verfügte Rußland über einen frostigen Klassizismus, der sich hier, wo ihm alle Verbindungen mit der Volksbildung fehlten, noch unfruchtbarer erwies als in den anderen Ländern. Ihm folgte nach europäischer Ordnung die koloristische Geschichtsmalerei. Karl Brüllov (1799—1852) ward ihr Meister, dessen Riesenbild »Der Untergang Pompejis« einen Sturm der Begeisterung in ganz Europa erregte. Von Rom, wo Brüllov es gemalt, ward es im Triumph nach Rußland gebracht und gab das Zeichen zum Beginn einer Historienkunst, die sich zwar in nichts von der Delaroches und der Belgier unterschied, aber immerhin das Verdienst hatte, das Recht der russischen Malerei auf Farbe und bewegtes Leben wieder zu betonen. Doch wie die Deutschen und Franzosen der historischen Epoche konnte auch Brüllov bei einfacheren Vorwürfen (wie dem vielgenannten Doppelbilde des Ehepaars Olenin zwischen römischen Ruinen) überaus delikat und geschmackvoll sein (Abb. 486). Fiodor Bruni (1800—1875), Timotheus von Neff (1805—1876), die beide an den Gemälden der Isaakskathedrale in Petersburg beteiligt sind, und ein ganzes Bataillon kleinerer Geister schloß sich Brüllov an. Einen großen Erfolg hatte erst wieder Hendrik Siemiradzky (1843—1902) mit seiner Phryne (Abb. 487) und seinem Sensationsbild »Die Fackeln des Nero«, das eine Rundreise über den ganzen Kontinent antrat. Eine Verinnerlichung und Vertiefung des rasch schablonenmäßig gewordenen Betriebes



489. Ilja Rjepin. Leo Tolstoi. St. Petersburg

hatte schon vorher Alexander Iwanow (1806—1858) angestrebt, der an Stelle der Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit gewissenhaftes Studium und Eindringen in das Wesen des Gegenstandes predigen wollte. Ein Beispiel sucht er selbst in seinem großen Gemälde »Die erste Erscheinung des Messias im Volke« zu geben, an dem er länger als fünfundzwanzig Jahre mit eisernem Fleiß arbeitete, und dessen Vorstudien noch mehr als das Werk selbst einen Künstler von großem Zuge und eminenter Begabung erkennen lassen; weiterhin in seinen eigentümlich modern anmutenden Freilichtaktstudien. Der Realismus setzte dann auch in Rußland mit der Genremalerei ein, die schon im Beginn des Jahrhunderts durch die wahrheitsgetreuen, schlichten Schilderungen aus dem Bauernleben von Alexis Wenetzianow (1779 bis 1847) eingeleitet worden war, aber erst später durch Wassily Sternberg (1818—1845) und namentlich durch Paul Andreewitsch Fedotow (1815—1852) das Publikum eroberte, der durch geschickt vorgetragene Humoristika und Moralitäten (»Der Major auf Freiersfüßen«, »Der Morgen nach dem Hochzeitstage«, »Die Mausefalle« usw.) seine Leute zu fesseln wußte. Schärfere Töne wurden angeschlagen, als die politische Bewegung langsam in Fluß geriet. Nun wollte man nicht nur unterhalten, sondern erziehen, warnen, aufklären. Das lauteste Echo fand bei dieser mehr ethischen als künstlerischen Tätigkeit Wassily Wereschtschagin (1842—1904), der neben Tolstoi die Parole »Krieg dem Kriege« ausgab, zu diesem Zwecke die ausgesuchtesten Greuel mit rücksichtslosem Realismus malte und, selbst ein Kriegsheld von unerschrockener Kampflust, sich so lange im Feuer der Schlachten tummelte, bis er vor Port Arthur auf dem Petropawlowsk ein tragisches Ende nahm. Wereschtschagins Bilder aus dem russisch-türkischen Kriege (»Die Schädelpyramide« [Abb. 488], »Vergessen«, »Straße nach Plewna«, »Skobeleff auf dem Schipkapaß« u. a.) erregten trotz ihren rohen Qualitäten in ganz Europa Aufsehen, nicht minder seine Gemälde aus Turkestan und Indien. Doch schon die Zyklen seiner realistischen Christusbilder und des Napoleonzuges nach Rußland hatten keinen Erfolg mehr; die Anforderungen, die man an die Malerei stellte, waren inzwischen gewachsen. Dennoch ist Wereschtschagin nicht nur durch seine Persönlichkeit interessant. Sein radikaler, beherzter Wirklichkeitssinn ermutigte die ganze jüngere Generation in ihrem Kampfe gegen die akademische Konvention.

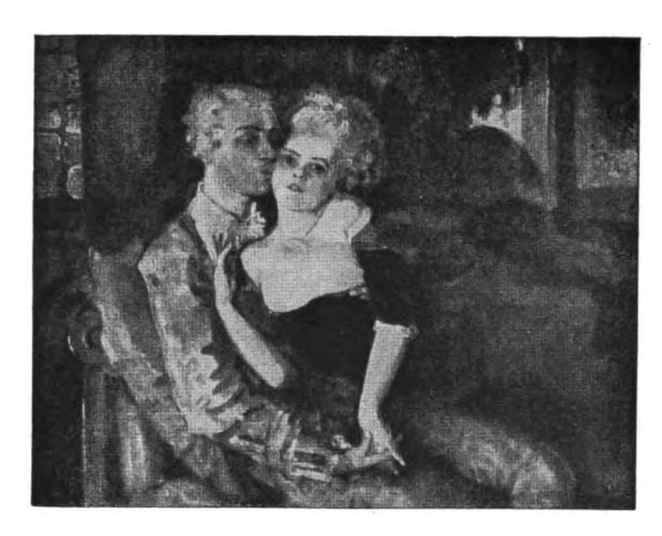


490. Ilja Rjepin. Kosaken, eine Antwort an den Sultan schreibend. St. Petersburg, Staatsbesitz

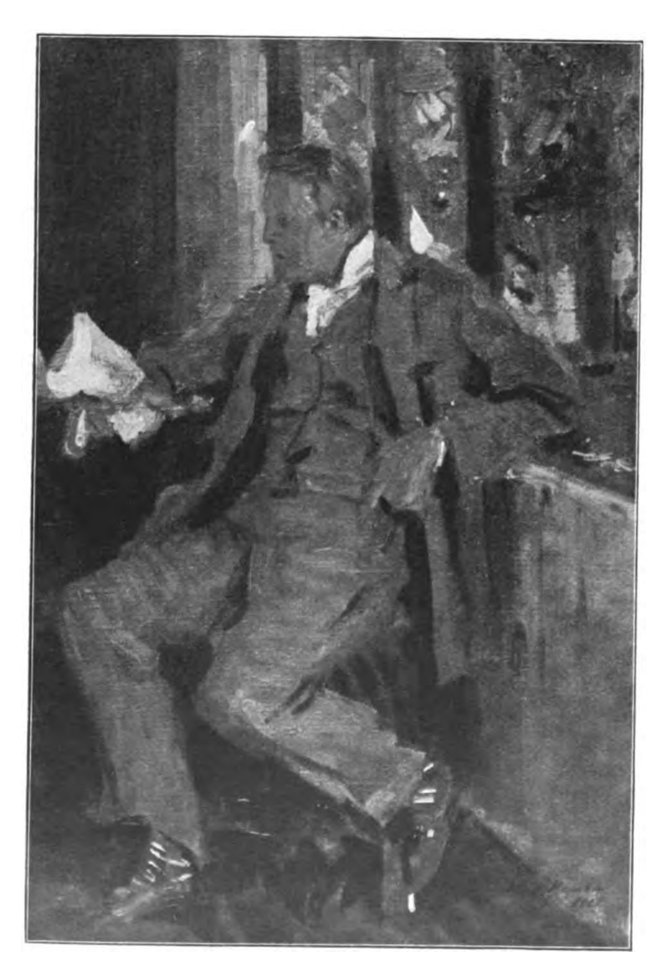
Es war im Jahre 1869, als diese Jüngeren ihr Haupt erhoben, eine Gruppe von dreizehn Schülern der Moskauer Akademie, die ihrer Nährmutter offen den Krieg erklärten. Zu ihnen gehörte der Mann, der seitdem Jahrzehnte hindurch als das Haupt der modernen russischen Kunst verehrt ward: Ilja Rjepin (geb. 1844—1919). Er war es, der die Malerei des Zarenreiches wieder auf nationalen Boden stellte. Selbst in Italien malte er eine russische Sage, heimgekehrt, ward er der unermüdliche Schilderer seines Vaterlandes. Seine »Barkenzieher an der Wolga« sind ein ergreifendes Klagelied von der Qual und dem dumpfen Druck, der auf



491. Isaak Lewithan. Herbst. St. Petersburg



492. Konstantin Somow. Der Kuß



493. Konstantin Korowin. Der Sänger Schaliapin
Moskau, Privatbesitz

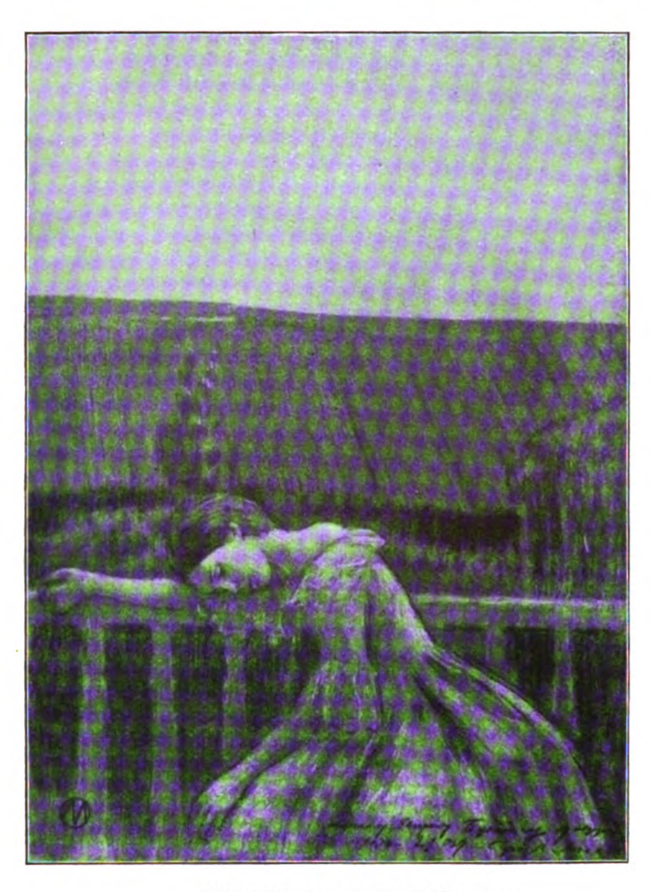
dem geknechteten Volke lastete. Seine Szenen aus dem Leben der niederen Leute, seine Porträts, unter denen sich die schönsten Bilder Tolstois (Abb. 489) befinden, sind Urkunden zur russischen Geschichte der jüngsten Epoche. Selbst seine Historienbilder (Abb. 490) sind von einer so überzeugenden Wahrheit, daß die ähnlichen Werke nicht nur seiner Landsleute dagegen verblassen. Unter Rjepins Mitkämpfern von 1869 interessieren besonders die Brüder Constantin und Wladimir Makowsky mit ihren realistischen Ausschnitten aus dem Petersburger Leben.

Das Auftreten jener Gruppe war epochemachend; namentlich seitdem ihre Sezession von der Akademie den Anlaß zur Begründung der »Gesellschaft für Wanderausstellungen« gab, deren Veranstaltungen im ganzen Lande reformierend wirkten. Aber der Realismus der »Wanderer«, wie man sie kurz taufte, war doch im Grunde zu trocken und prosaisch, um auf die Dauer zu befriedigen. Wie überall, waren es nun die Landschafter, die der Entwicklung neue Bahnen frei machten. Auf diesem Gebiete hatte im Anfang des Jahrhunderts noch eine vom Auslande beeinflußte dekorative Manier geherrscht. Dann machte sich ein mehr nationaler Zug geltend; namentlich Iwan Schischkin (1831—1898) ging in seinen Bildern von der weiteren nordrussischen Ebene und ihren Wäldern zu einer ehrlichen, freilich nicht sehr poesievollen Naturauffassung über. Erfolgreicher als er war der Marinemaler Iwan K. Aiwasowsky (1817—1900), jahrzehntelang



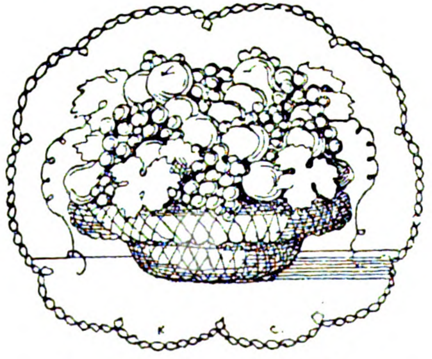
494. **Filipp Maliavin. Russische Bäuerinnen**

eine Kunstmarkt-Berühmtheit, der, wenn er sich Zeit ließ, neben seinen leeren Effektbildern auch Meeresszenerien von großer Schönheit malen konnte. Dann meldeten sich mit Isaak Lewithan (1861—1900), der von einem tonigen Dunkel zu melancholisch silbergrauen Harmonien überging (Abb. 491), mit Leonid Pasternak (geb. 1862), dem Schilderer des zeitgenössischen Lebens und ausgezeichneten Porträtisten, mit Konstantin Korowin (geb. 1861, Abb. 493) und Valentin Serov (1865 bis 1911), dem Meister stimmungsvoller Herbstbilder echt russischen Charakters, die Lehren von Barbizon im Zarenreich zum Worte. Und nun waren die Schleusen geöffnet. Ungehindert stürmten die westeuropäischen Einflüsse über die Grenze, die unglaublichsten Gegensätze setzten sich nebeneinander fest, »Albrecht Dürer und Claude Monet, Zurbaran und Beardsley, Claude Lorrain und van Gogh, Palestrina und Richard Strauß«, wie Igor Grabar, ein jüngerer Maler und Kunstschriftsteller, es bezeichnete; und in der von Sergei Diagilev begründeten Zeitschrift »Welt der Kunst« fanden die modernen Kräfte einen Mittelpunkt und eine Stütze, wie einst die Jungwiener in »Ver sacrum«. Serov entwickelte sich, abseits von seiner Landschaftskunst, als ein Porträtist von großen Qualitäten; daneben schuf er prickelnd-malerische Szenen aus dem höfischen Leben des achtzehnten Jahrhunderts, die an Menzel erinnern. Gleichfalls an Menzel, ja fast noch an Chodowiecki lassen die zierlichen Rokoko-Zeichnungen und Aquarelle von Alexander Benois (geb. 1870) denken. Noch raffinierter und aparter erscheint Konstantin Somow (geb. 1869; Abb. 492), der in überaus reizvollen, leicht stilisierten Szenen aus dem ancien régime, lieber noch aus der Biedermeierzeit, in graziösen



495. Viktor Mussatov. Im Schlummer

dekorativen Entwürfen und feinen Landschaftsskizzen einen Geschmack von höchster Delikatesse verrät; er ist die russische Parallelerscheinung zu Beardsley und Thomas Theodor Heine (Abb. 495 a). Zu dieser Gruppe preziöser Aquarellisten und Graphiker gehören endlich die Versaillesstudien von Stepan Yaremitsch. Doch auch die andere Seite des russischen Wesens, die derb barbarische Gesundheit der unverbrauchten Rasse, kommt in einem Kreise jüngerer Kräfte zur Geltung. Vor allem in Filipp Maliavins (geb. 1869) glänzend gemalten, von dem Schweden Zorn angeregten großen Bauernbildern, die besonders gern in einem grell aufgetragenen Rot schwelgen (Abb. 494). Und weiter sehen wir Spiegelungen und Reflexe aller modernen Strömungen. So in Purvits Landschaften, die von einer freien und starken Naturanschauung erfüllt sind. In den phantastischen und stilisierten Landschaften von Nikolai Röhrich (geb. 1874), die Anregungen von dem Finnen Gallén erkennen lassen. In den Bildern der Impressionisten Viktor Mussatov (1869—1895, Abb. 495) und Michael Wrubel (1856—1910), von dessen Werken das Bild des gefallenen Engels (»Der Dämon«) und die genialen, vom Publikum verhöhnten Skizzen für die Wladimirkirche in Kiew besonders berühmt geworden sind. Und in den Werken einer ganzen Schar leidenschaftlich um Ausdruck ringender junger Talente, deren Reichtum man erst in jener großen russischen Ausstellung erkannte, die 1906 und 1907 durch Europa wanderte und allenthalben Überraschung und Bewunderung erregte.



495 a. Konstantin Somow. Zeichnung



496. Alexandre Falguière. Der Märtyrer Tarcisius. Marmor. Paris, Luxembourg

4. Moderne Plastik und Architektur

Die Malerei, als die führende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, war in dem Befreiungskampf vorangegangen, die andern Künste folgten. Auch Plastik und Architektur fanden in seinen letzten Jahrzehnten neue Wege. Wir sahen schon früher, wie sich die Bildhauerkunst langsam aus der Umarmung des akademischen Stils befreite, wie der Anschluß an die Kunst der Barockzeit eine neue Freude an sinnlich kraftvollen Formen und stärkerer Bewegung mit sich gebracht hatte, und wie in Frankreich ein jüngeres Geschlecht aus intimeren Naturstudium zu neuen und freieren Ausdrucksmitteln gelangte. Das Problem, um das es sich bei der modernen Plastik handelte, war nicht so leicht zu lösen. Denn die Kunst der reinen Form, dies Symbol alles Gefesteten, in sich Geschlossenen, stand von Hause aus in einem natürlichen Gegensatz zu dem Geist einer Zeit, in der sich alle festen Formen der Anschauungen und Begriffe zu lösen begannen.

Frankreich blieb auch fernerhin eine Zeitlang an der Spitze. Zwar die Denkmalssucht, die in Deutschland und Italien, wo sie mit der Herstellung der nationalen Einheit zusammenhing, wahre Orgien feierte, hat auch die Franzosen nicht verschont und in Paris wie in den Provinzstädten eine schwere Menge schwächlicher und phrasenhafter Monumentalskulpturen entstehen lassen. Doch die alte solide Technik der französischen Bildhauer schützte sie dabei immerhin vor den schlimmsten Entgleisungen. Überdies war man in Frankreich vorurteilslos genug, auch dem revolutionären Künstler gelegentlich einen Denkmalsauftrag anzuvertrauen, und eine neuerdings vielfach beliebt gewordene Form, die man für die Ehrung bedeutender Männer fand: eine Büste, deren Sockel von wenigen allegorischen Gestalten umgeben ist, hat manche reizvolle Resultate gezeitigt. So hat Raoul Verlet es sogar gewagt, in seinem originellen Maupassant-Denkmal auf die Stufen des Postaments, das die Büste des Dichters trägt, als feine Personifikation seiner Poesie eine Pariserin in moderner Kleidung zu setzen.



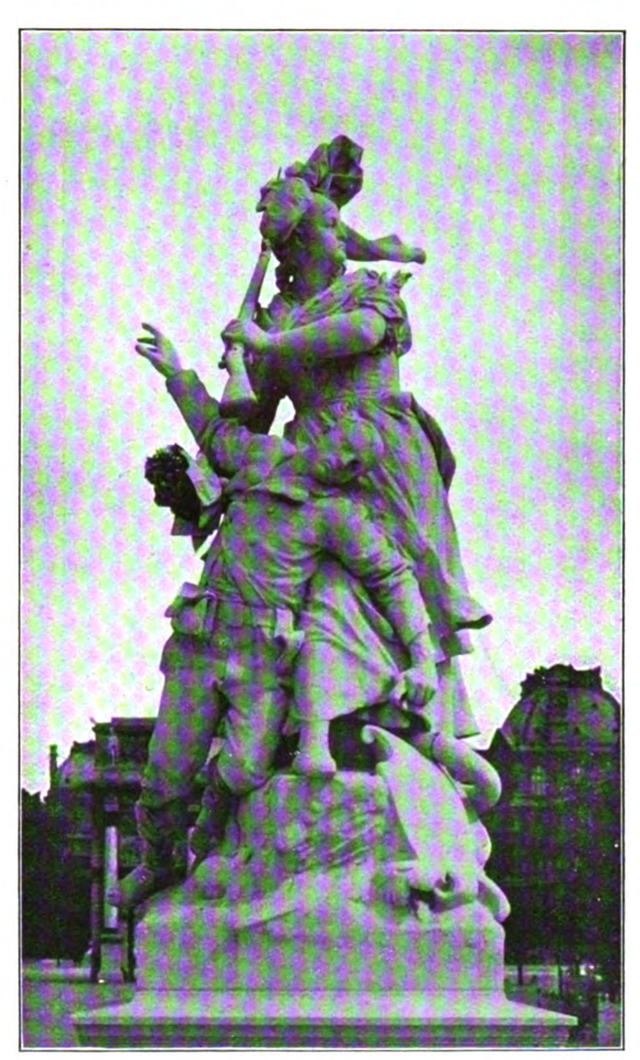
497. Jules Dalou
Studie für das unvollendete »Denkmal der Arbeit«. Bronze

Die temperamentvolle Kunst Carpeaux' wurde von zwei Schülern seines Kreises, von Jules Dalou (1838—1902) und Alexandre Falguière (1831—1900), fortgesetzt. Zwar ist auch Dalou in seinem riesigen »Triumph der Republik« dem rhetorischen Pathos nicht fern geblieben, aber in seinen Büsten, seinen Skizzen zu einem »Denkmal der Arbeit« (Abb. 497) und andern Kompositionen (Triumph des Silen, Bacchische Szene) verbindet sich ein starkes Formgefühl mit unbedingter Naturwahrheit. Eine Zeitlang hat Dalou in London gewirkt (Abb. 498), wohin er als Kommunard von 1871 geflohen war, und wo er der jüngeren englischen Plastik bedeutsame Anregungen vermittelte. Auch Falguière hat in seinen Denkmälern und großen Effektstücken oft etwas Theatralisches (Abb. 496). Doch auch er ist ein Meister des Porträts gewesen, und die berühmten Figuren seiner Diana und seiner Tänzerin sind hervorragende Leistungen einer Bildnerei, der die Ehrfurcht vor der Natur als das heiligste Gesetz gilt. Falguières Schüler Antonin Mercié (geb. 1845) hat nicht die unbedingte Sicherheit seines Meisters, doch auch er verfügt über ein bedeutendes Können. Mercié ist namentlich durch seine kriegerische »Quand même«-Gruppe (Abb. 499) populär geworden. Auch eine zweite patriotische Erfindung, die Gruppe »Gloria victis« (im Hôtel de Ville), knüpfte an die Ereignisse von 1870 an und brachte dem Künstler einen großen Erfolg.

Von Carpeaux über Dalou und Falguière führt jedoch ein gerader Weg zu dem größten Genie der modernen französischen Plastik, zu August Rodin (1840—1917). Seine Tat war es, die Brücke zwischen der Ruhelosigkeit des Geistes unserer Zeit und der Ruhe der Plastik, zwischen dem Fließenden und dem Festen zu finden. Es war natürlich und lag auch nur in der Konsequenz der technischen Entwicklung, daß diese Verbindung durch einen engeren Anschluß der Bildhauerei an die Prinzipien des Malerischen hergestellt wurde. Rodin begründete diesen Bund kraft seiner Persönlichkeit und schuf sich so ein Mittel, alle Zerrissenheit und Sehnsucht der Gegenwart, ihr seufzendes Erkennen, ihre Schwäche und ihr unbegrenztes Wollen in den Rhythmus der Form zu bannen. Er nimmt dabei ebenso wie die impressionistischen Maler die Mitarbeit des Beschauers in Anspruch, indem er den Prozeß des Werdens in seinen Werken offen darlegt, so daß wir seine persönliche Arbeit miterleben. Deutlich sehen wir in Rodins Marmorwerken, wie die Figur sich aus dem Stein löst; ganz wie die Impressionisten bleibt er vor dem »letzten Stadium« der Ausführung stehen. Dabei wechselt er in der Behandlung der einzelnen Teile. Dort verschwimmt noch alles und geht in die unbelebte Materie über; dort ist mit weiser Berechnung die Ausführung abgebrochen, die Bohrlöcher der Maschine und die Spuren des Meißels sind nicht überarbeitet — aber hier ist ein Stück Marmor ganz frei geworden, der Hauch des Schöpferodems hat es getroffen, und menschliche Glieder, im Innersten belebt und beseelt, streben zum Lichte. Und diese Glieder und Figuren nun sind völlig aus der Materie erlöst und in die Sphäre der reinen Form emporgehoben; sie tragen den Stempel des Gewordenen, nicht mehr des Werdenden, und zeigen die Formen der Natur in besonnenster Auswahl des Wesentlichen. Jeder Muskel

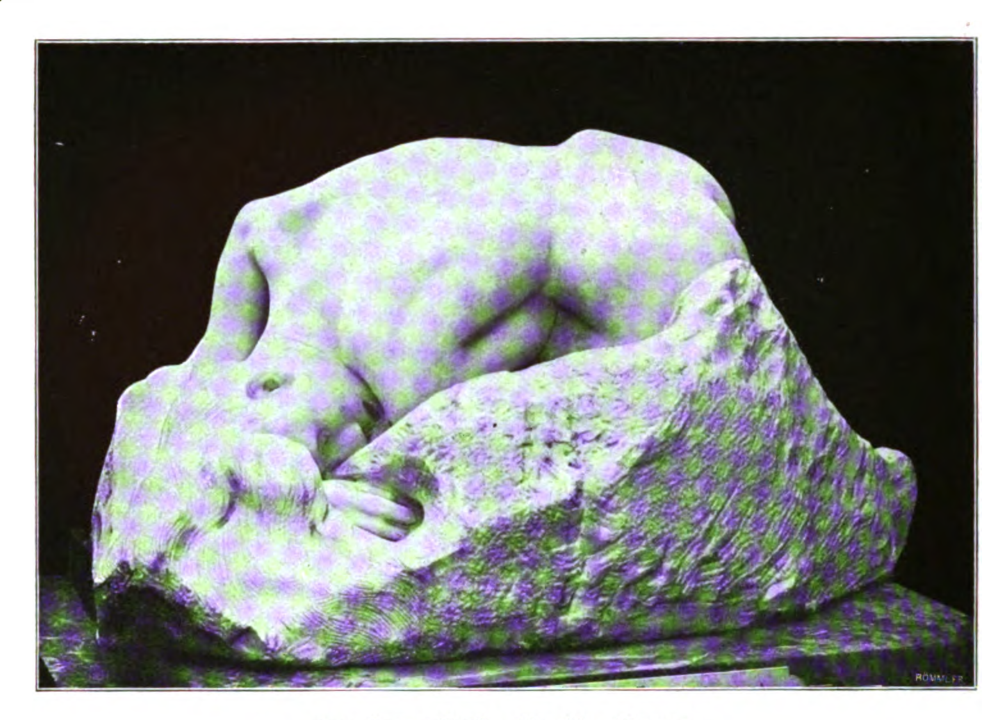


498. **Jules Dalou. Brunnen in London**



499. **Antonin** Mercié. **»Quand même«. Marmor**

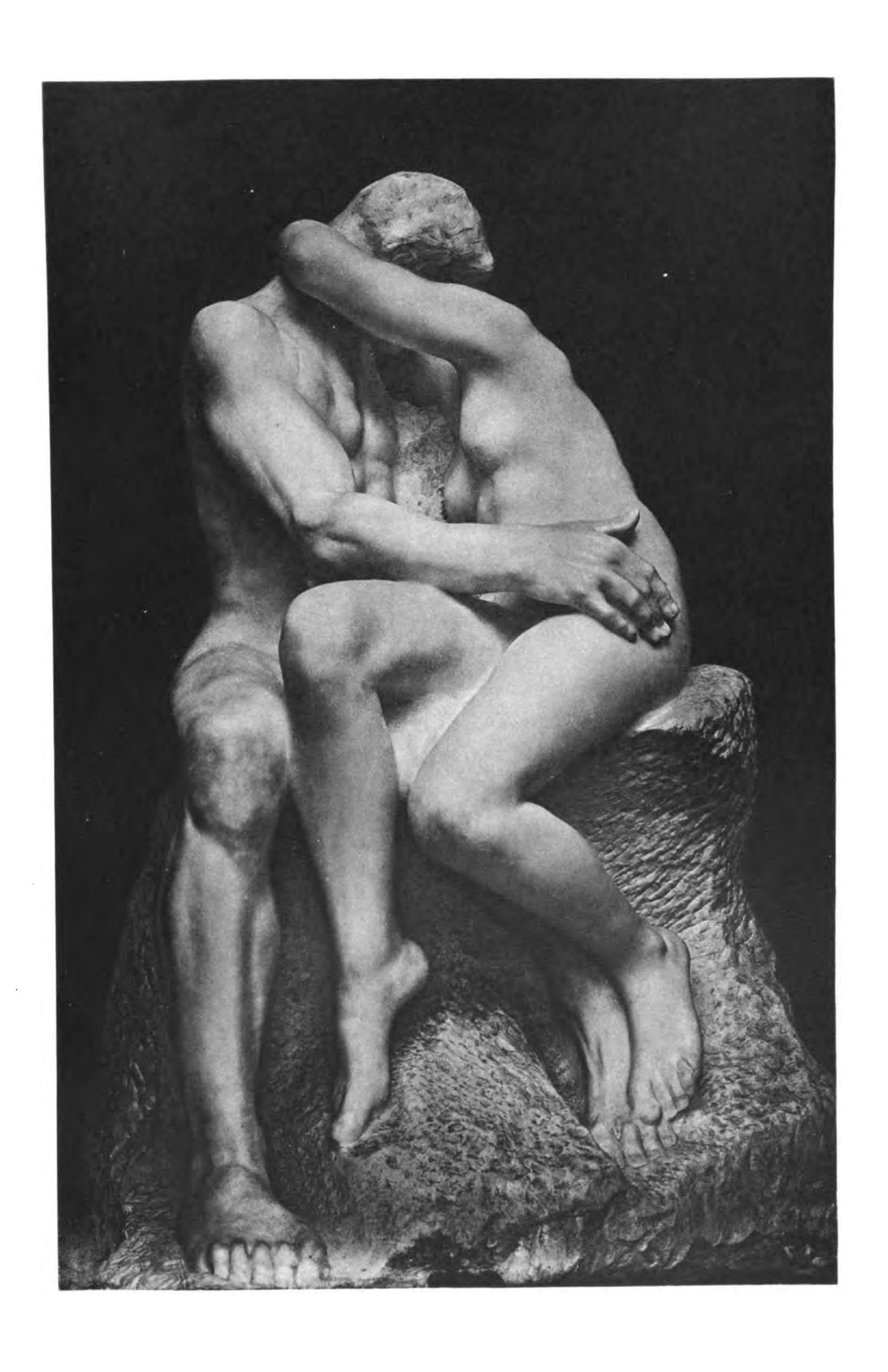
zittert und spannt sich unter der Haut, die doppelt warm und weich erscheint im Kontrast zu der Kälte und Härte des Steins; das Blut strömt und pocht in den Adern, die Nerven zucken und beben. Der ganze physische Organismus atmet und arbeitet, das Fleisch blüht und duftet, doch alles wächst über die Wirklichkeit hinaus und wird zum bedeutenden Symbol der zeugenden Natur und des Lebens. Das ist Rodins unerhörte Wirkung: malerisch eingeführte Plastik; durch das Vibrierende und Verschwommene vorbereitete Klarheit; Bestimmtheit, die durch das Unbestimmte gegangen ist; das Unorganisch-Körperhafte, der Stein, erst gelockert und dann organisch körperhaft geworden. Im Verfolgen dieser Entwicklungsreihen, im Vergleichen der Kontraste, welche die Endpunkte bilden, liegt der außerordentliche Reiz für den Beschauer (Abb. 500). Dadurch, daß ringsum die vielsagenden Andeutungen früherer Stadien zu finden sind, verlieren die Stellen, an denen die Formen ausgeglättet erscheinen, jede autoritative Arroganz. Sie stellen sich in dieser Umgebung nicht als ein »Fertiges« dar, sondern nur als ein anderes, in gewissem Sinne höheres, aber noch immer nicht endgültiges Stadium der Formauffassung. Und dennoch geben sie dem Auge, das sich rings am ahnenden



500. **August Rodin. Danaide. Marmor**

Verstehen, am Lösen geheimnisvoller Rätsel ergötzt hat, einen festen Halt. Es erblickt das Heiligtum der Form, das aus dem Wogen des Chaos aufragt. Rodins Bronzen vollends künden noch lauter von der Arbeit seiner Hand; denn in gehorsamer Treue folgt der Metallguß dem leisesten Druck jedes Fingers auf der weichen Tonmasse des Modells.

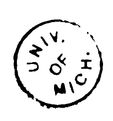
Langsam stieg Rodin zum Gipfel auf. Zwar schon seine frühesten großen Werke, der »Mann der Urzeit« und der »Johannes«, die beiden wundervollen Bronzen des Luxembourg, ja auch seine Erstlingsarbeit, die Büste des »Homme au nez cassé«, hoben ihn hoch empor über die zeitgenössische Plastik. Ein Realismus lebt hier, der die Züge der Natur mit unvergleichlicher Schärfe festhält und sie dennoch zugleich aus der Bedingtheit des Einzelfalles zu höherer Geltung rettet. Und schon erscheint die Rodinsche Gebärde, die den Beschauer weit über das Kunstwerk selbst hinausweist; schon erscheint der erschütternde Ausdruck des inneren schmerzvollen Erlebens, der klagende Sehnsuchtsruf des modernen Menschen nach einem Ausgleich seiner sinnlichen und geistigen Natur. Noch erklingt er milder und gedämpfter; aber dann wächst er, schwillt an, bis er sich in dem grandiosen Monument Victor Hugos (für den Garten des Luxembourg) zu schreckhafter Erkenntnis, in den leidenschaftlichen Kompositionen des Höllentors für das Musée des arts décoratifs zu wilder Verzweiflung, in der bizarren Statue des Balzac, die vom Hohn der Menge überschüttet wurde, zu schluchzender Ekstase steigert. Rodin sah Bewegungen, Bewegungsteilchen und Bewegungsübergänge, die man vor ihm nicht beachtete. Das geschärfte Auge der neuen Zeit entdeckte hier wie überall einen unerschlossenen Reichtum. Und er war stark genug, an jeder Stelle das Gewimmel der flüchtig vorüberhuschenden, kaum bemerkbaren Teilerscheinungen zu bannen, sie zu einem Formelement zu verschmelzen, das keiner einzelnen von ihnen glich und doch sie alle enthielt. Diese Kraft gibt seinen Werken die innere Harmonie, die aller äußeren Harmonie der Konvention spottet, ob sie sich ihr durch den zufälligen Charakter des Themas

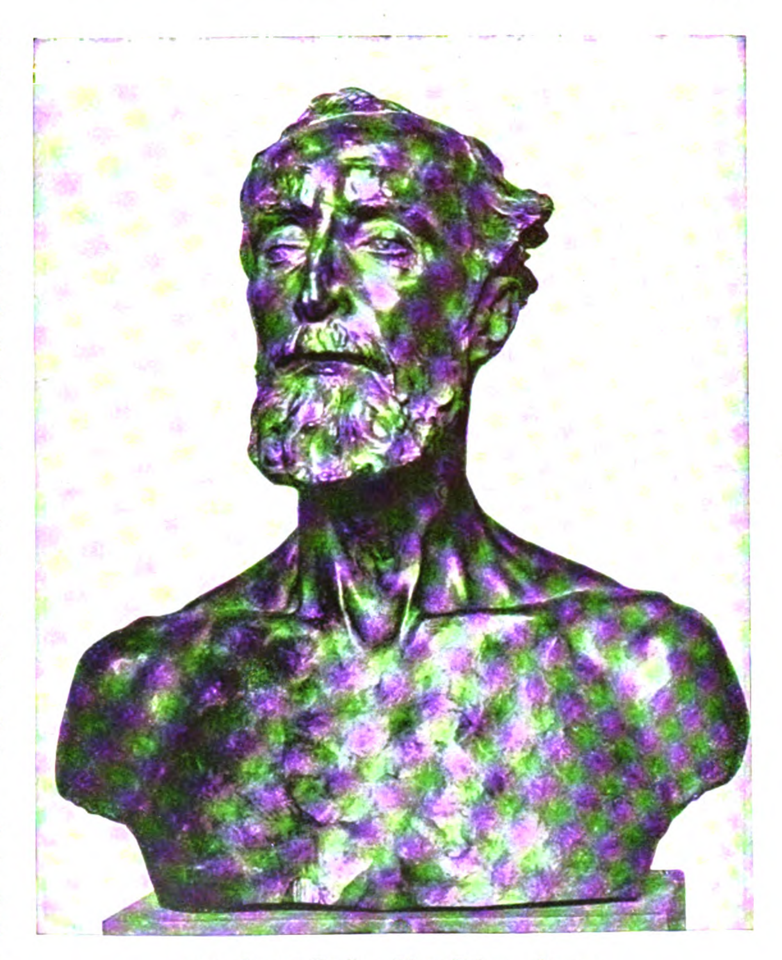


Der Kuss. Von August Rodin

Marmor. Paris, Luxembourg

Tafel XXX


UNIV.
OF
MICH.



501. August Rodin. Büste Dalous. Bronze

von außen nähert, wie in dem Menschenpaar des »Kusses« (Tafel XXX), oder sie geradezu verhöhnt, wie in der scheinbar zerklüfteten, an gotische Holzskulpturen erinnernden Gruppe der sechs Bürger von Calais, die im Büßerhemd, den Strick um den Hals, den Todesgang zum Feinde antreten um ihre Stadt von Belagerung und Hunger zu erlösen. Und der Künstler, der in solchen Werken den unheimlichen Visionen und inneren Qualen der modernen Seele Ausdruck zu geben weiß, die zu gleicher Zeit in Baudelaires Gedichten und Huysmans' Romanen literarischen Niederschlag fanden, ist in seinen Bronzebüsten (Dalou [Abb. 501], Falguière, Puvis de Chavannes u.a.) ein Meister schärfster und bestimmtester Charakteristik.

Rodins Werke konnten nur auf dem Boden des soliden Handwerks, den die französische Bildhauerkunst ihr eigen nennt, erwachsen. Wo dieser fehlt, mußte sein kühnes Modellieren zerfließender Formen Gefahr bringen. Selbst der Künstler, der Rodin vielfach angeregt hat, der in Paris lebende Italiener Medardo Rosso, ist bei seinen Versuchen, einen radikalen Impressionismus der Plastik zu begründen, gescheitert. Rosso, der in seiner Jugend einer der harmlosen italienischen Bildhauer war, die nichts weniger als Revolutionäre sind, begann plötzlich mit seinen Experimenten. Die große Malerei der Franzosen hatte es ihm angetan, und er strebte danach, etwa ein Carrière der Plastik zu werden. Rembrandtsche Licht- und Schattenkontraste, verschleierte, in nebelhaften Umrissen wie aus dem Chaos auftauchende menschliche Erscheinungen und grelle Sonnenspiele ins Dunkel hinein — das wollten seine Hände in Wachs und Ton ausdrücken! Von dem verschwommenen Kopf eines Kindes, der wie ein Stück Materie in wundersamem Übergangszustand zwischen unbelebter Erde und Menschenwesen aussah und in aller Zerflossenheit seiner Formen etwas von dem Mysterium der Schöpfung ahnen ließ, ging er weiter zu schwankenden Körperfragmenten, zu Köpfen, auf denen der Druck des Daumens tanzende Lichter andeuten will, zu Frauengesichtern mit einem Schleier, der selbst als feste Form gegeben ist. Man ist nicht erstaunt, zu hören, daß Rosso in seinem Atelier die Gruppe zweier Menschen aufbewahrte, Mann und Frau, die auf der

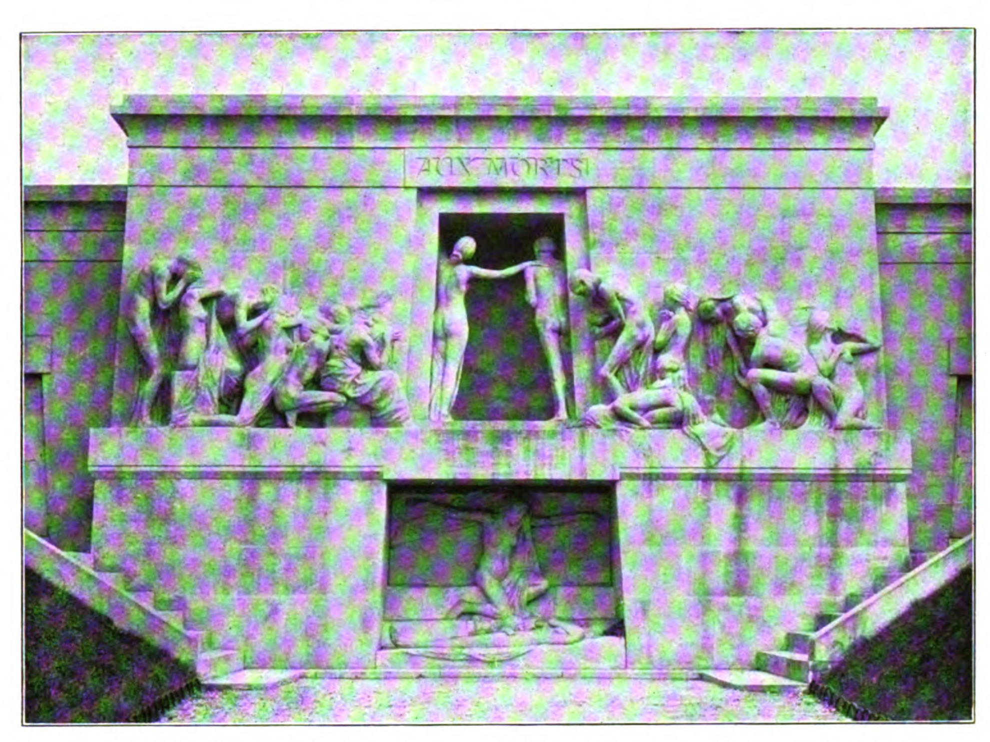


502. Fürst Trubetzkoy. Büste Segantinis. Bronze

Straße dahingehen, und neben denen der Schatten plastisch dargestellt ist, der sie begleitet. Hier ist also das absolut Flächige, das wirklich Zweidimensionale, das einzige Zweidimensionale, das wir kennen, körperhaft, dreidimensional, nachgebildet. Die Theorie des malerischen Gedankens hat bei Rosso weit über das hinausgeführt, was plastisch möglich ist.

Mit ganz anderer bildhauerischer Empfindung ging der russische Fürst Paul Trubetzkoy (geb. 1866), wie es scheint, gleichfalls durch Rosso angeregt, dem Problem der impressionistischen Plastik nach. Er ist in seiner Stoffwahl Naturalist; die einfachsten Objekte genügen ihm, um durch sie zu den Geheimnissen der Natur und der Wirklichkeit vorzudringen. Ein Hund, ein altes Pferd, oder gar ein Petersburger Schlitten mit dem Kutscher auf dem Bock, der sich in seinen Mantel wickelt; daneben Gestalten in moderner Kleidung, in ganzer und halber Figur (Halbfigur Segantinis, Abb. 502). Auch Trubetzkoy suchte der Ausglättung der Form ebenso aus dem Wege zu gehen, wie die Maler auf die Ausglättung des farbigen Vortrags verzichteten, um dadurch die Beziehungen des umgebenden Raumes zu seinen Figuren festzuhalten, die Einwirkung des Fludiums der Atmosphäre und des Lichtes, das Zittern der Konturen, das Schwanken der Oberfläche, das Schillern der Reflexe, die unaufhörliche Bewegung der Körper, die genau genommen niemals aufhört. Er lockert alle Festigkeiten, setzt die Unzahl der entscheidenden Einzelflächen und Einzelformen unvertrieben nebeneinander und überläßt es dem Auge des Beschauers, die Summe zu ziehen. Es bleibt genau an dem Punkte stehen, wo die Arbeit weit genug fortgeschritten ist, um über die bloße Skizze, die Anlage, hinausgewachsen zu sein, aber noch nicht soweit gediehen ist, daß sie auf eine »Endgültigkeit« Anspruch macht, die ihr in Wahrheit doch nicht innewohnt. So erhalten Trubetzkoys Werke den Stempel ungeheurer Naturwahrheit. Das malerische Spiel von flüchtigem Licht und weichem Schatten verbindet sich mit dem harten Material der Bronze, für die er fast ausschließlich arbeitet, zu höchst komplizierten neuen Wirkungen.

Rodin hat auf die Bildhauerkunst ganz Europas einen umwälzenden Einfluß ausgeübt. Doch haben sich die Besten unter denen, die seinen Anregungen gehorchten, wohl gehütet, sich auf die Wagnisse einzulassen, die nur seinem Genie gelingen konnten. In Frankreich folgte ihm aus einiger Entfernung Albert Bartholomé (1848—1922), der in seinem schönen Totendenkmal für den Père la Chaise-Friedhof in Paris sich Rodins Kunst leidenschaftlicher



503. Albert Bartholomé. Das Monument der Toten. Sandstein. Paris, Père Lachaise

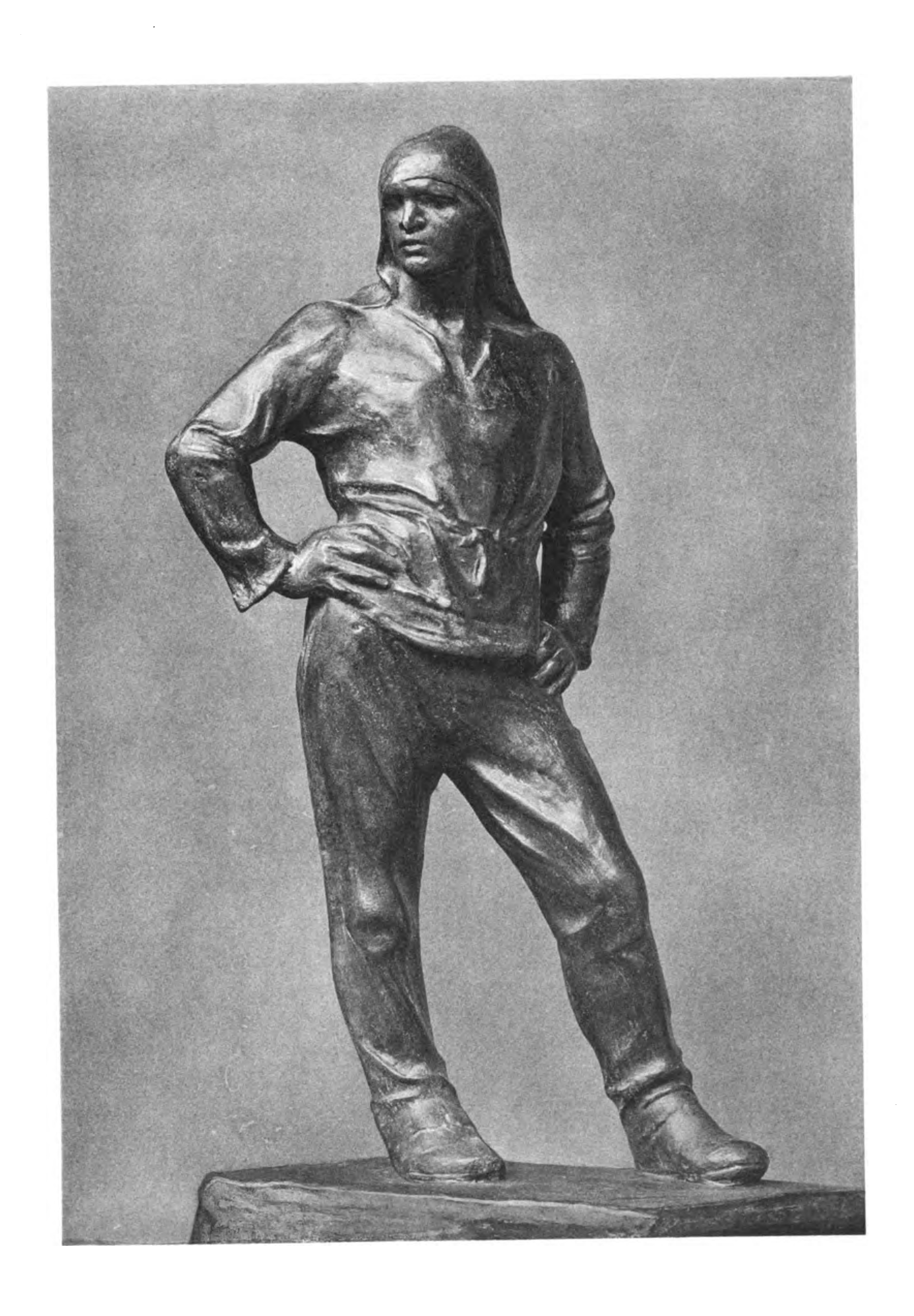
Beseelung und Belebung der Körperformen zum Muster nahm (Abb. 503). In der Art, wie diese Gruppen angstvoller, verzweifelnder, hoffender, verzückter und von furchtbarem Schmerz gepeinigter Gestalten dem dunklen Tor der Ewigkeit zugeführt werden, hat Bartholomé eine bewundernswerte Rundheit und Geschlossenheit der Komposition erreicht, die doch den Ausdruck der Empfindung nirgends vergewaltigt.

Der bedeutendste Künstler, auf den Rodins Anregungen wirkten, war der Belgier Constantin Meunier (1831—1905). Auf einem weiten Umweg ist Meunier zu seinem Ziel gelangt. Als junger Bildhauer stand er, ein Schüler Fraikins, ganz im Banne der akademischen Konvention. Die Sehnsucht, das Leben der Gegenwart in künstlerischer Schilderung zu gestalten, trieb ihn zur Malerei hinüber. Er war damals eine Zeitlang ein Naturalist im Stile von de Groux und schilderte das Leben der Armen und Elenden, der Enterbten und Zerlumpten. Da führt den beinahe Fünfzigjährigen im Jahre 1880 eine Reise in das belgische Industrie- und Bergwerksrevier, und er lernte dies »schwarze Land« des Borinage kennen, diesen geschlossenen Kreis von Arbeit, Zwang, Dumpfheit und sozialem Groll, wo das Blut der Gegenwart in lauten Schlägen pocht, wo nicht klagendes Entsagen, sondern eine positive Energie herrscht, die Werte schafft und in die Zukunft deutet. Er malte nun in Ölbildern und Pastellen, die wie Seitenstücke zu Millets Werken erscheinen, die Gestalten der Arbeiter und das Reich, in dem sich ihr Leben abspielt (Abb. 504), und wie bei Millet nahmen auch bei Meunier die Figuren trotz ihrer Naturwahrheit sofort den Charakter von Personifikationen einer ganzen Kaste an, von Symbolen ihrer eigenen Existenz. Man kann beobachten, wie in Meuniers Bildern dann das Malerische allmählich vom Formalen zurückgedrängt wird, wie die Einzelgestalten größer und bestimmter werden und die Gruppen sich reliefmäßig aufreihen. So kehrt er, ein anderer als ehedem, langsam wieder zur Bildhauerei zurück. Und seit dem



504. Constantin Meunier. Fabrikarbeiter. Zeichnung

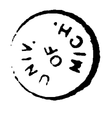
Jahre 1886, da der »Martelleur« entsteht, die erste seiner Arbeiterbronzen, schafft er die lange Reihe dieser Figuren, die seinen Ruhm begründeten. Auch hier klingt Millets Tendenz nach: vom realistischen Einzelbilde zum Typus fortzuschreiten. Diese Minenarbeiter, Bergleute, Puddler, Lastträger, Landarbeiter und Fischer sind aus redlichster Treue und Intimität der Beobachtung entstanden, und doch ist jeder einzelne gleichsam ein Denkmal für alle seine Genossen, ein Sinnbild ihrer Tätigkeit und ihres Lebens (Tafel XXXI). Die bildhauerische Technik, die Meunier sich schuf, ermöglichte solche Wirkung. Er übernahm von Rodin das impressionistische Prinzip, die sorgsame Durchbildung der Einzelheiten dem Eindruck des Ganzen zu opfern, die Hauptelemente dieses Eindrucks mehr unvermittelt nebeneinanderzusetzen. Er lernte von dem Franzosen die breite Behandlung der Formen, diese Kunst des Andeutens, des Nichtallessagens, die niemals starr wirken kann, sondern das organische Leben der Natur unmittelbar übernimmt, die nicht nur die Dinge selbst wiedergibt, sondern auch ihren Duft noch bewahrt. Rodin nannte einmal seine Art, Menschenkörper wiederzugeben: »voiler le nu«. Auch Meunier kennt diese Verschleierung des Nackten, welche die Korrektheit aufgibt, aber den also aufgefaßten Figuren ein eigentümliches, geheimnisvolles Leben verleiht. Doch dieser leichteren Behandlung der Oberfläche steht bei Meunier die strengste Gewissenhaftigkeit in der Durchdenkung des Körperbaus gegenüber. In großartiger Logik bauen die Gestalten sich auf; der ganze Organismus ihres physischen Gerüsts schimmert klar durch das Erz. Und diese klassische Solidarität der Arbeit hält jenem Impressionismus die Wage. Sie ist es, die auch den kleinsten Werken Meuniers ihren monumentalen Zug verleiht. Die alte Liebe des Künstlers zur Antike spricht sich hier in einer Verehrung aus, die nicht Nachahmung ist, sondern eine Übertragung des Prinzips der griechischen Plastik auf moderne Aufgaben, eine Fortbildung ihrer Gesetze (Abb. 505). In dieser Verschmelzung des Klassischen und Impressionistischen, des rein Formalen und des malerischen Prinzips, in dieser zwanglosen Verbindung liegt Meuniers Eigenart. Sie ergibt sich ihm ganz natürlich, ebenso wie die Lösung der Kostümfrage, die sonst der modernen Plastik so viel Kopfzerbrechen macht. Meunier gab seine Arbeiter aus den Eisenhämmern, Hüttenwerken, Minen und Schachten am liebsten mit nacktem Oberkörper, die Beine mit einer derben Hose bekleidet,

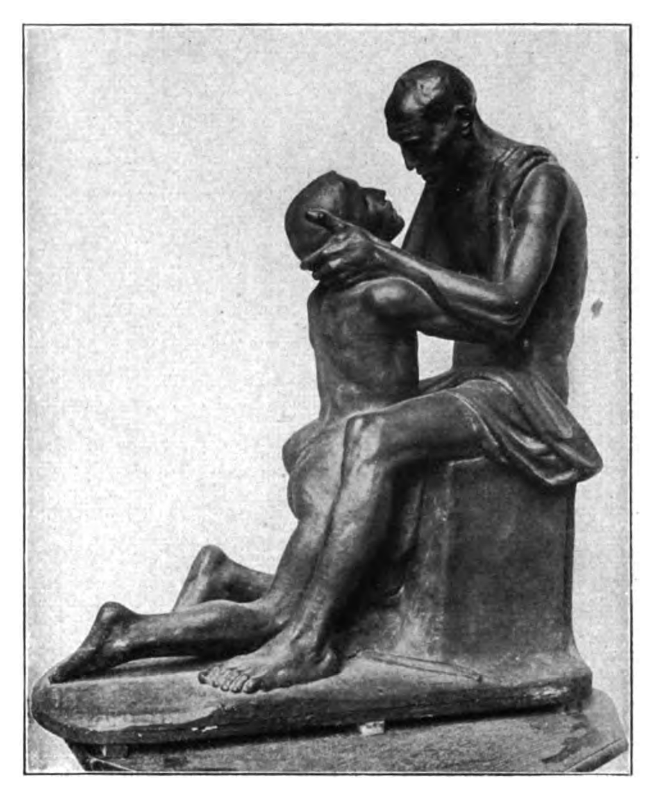


Der Lastträger. Von Constantin Meunier

Bronze. Antwerpen, Museum

Tafel XXXI


UNIV. OF MICH.



505. Constantin Meunier. Der verlorene Sohn. Bronze

an den Füßen ein Paar plumpe Holzschuhe, auf dem Kopf eine runde Mütze mit ganz schmaler Krempe: das ergab einen realistischen Eindruck und ließ der Formenfreude des Bildhauers doch genug zu tun übrig. Diese überzeugende Bekleidung trägt dazu bei, den Doppeleindruck zu verstärken: daß wir ein Wirklichkeits-Abbild zu sehen und doch zugleich Erscheinungen aus einer bedeutungsvolleren Welt vor uns zu haben glauben. Die Gewandung selbst wird nicht kleinlich durchziseliert, sondern in breiter, großzügiger Art behandelt; sie wird nicht um den nackten Körper gelegt, sondern mit dem Körper modelliert, der bekleidete Körper als Form aufgefaßt.

Die ganze Welt der Arbeit hat Meunier umschrieben. Von der ruhigen Sicherheit des Tätigseins, dem Stolz des Starken, der die Kraft seiner Muskeln spielen läßt, von der Anspannung und Konzentrierung der Massen, die im Dienste menschlicher Kultur stehen, bis zum dürstenden Schmachten nach Glück und Licht und zur brutalen Entschlossenheit der geknechteten Kreatur hat er allen Stimmungen Ausdruck gegeben, die hier verborgen ruhen. Und sein letztes großes Werk, das an Dalous Plan erinnernde »Denkmal der Arbeit«, das einzelne ältere Figuren in monumentaler Vergrößerung mit Reliefdarstellungen der Hauptgebiete menschlicher Tätigkeit vereinigt, sollte noch einmal die Summe seines Lebenswerkes ziehen.

Die belgische Bildhauerkunst hat auch neben Meunier bedeutende Erscheinungen aufzuweisen, die sie der französischen fast ebenbürtig machen. Charles van der Stappen (1843—1910) hat sich in seinen »Erbauern der Städte«, zwei ruhenden Arbeitergestalten, eng an Meunier angeschlossen, dann aber seine Tätigkeit weiter ausgedehnt und zwischen realistischen Figuren und dekorativen Arbeiten (Abb. 506), bei denen er oft edles Metall und Elfenbein zu Hilfe nahm, gewechselt. Jules Lagae (geb. 1862) erinnert in der Gruppe der beiden Verurteilten, die aneinandergekettet in die Wüste gestoßen werden, an Rodins Bürger von Calais; doch strebt er hier wie in seinen meisterhaften Porträtbüsten zu einer strengeren Einheit des formalen Ausdrucks. Jef Lambeaux (1852—1908) ist ein souveräner Beherrscher des nackten Menschenkörpers. Als ein echter Flame liebt er, wie einstens Rubens, volle, üppige Gestalten in leidenschaftlichen Bewegungen (Abb. 507) darzustellen. Carpeaux' sinnliches Ungestüm wird hier mit schwererem Germanenblut vermischt. Julien Dillens (1849—1904) hat sich in seinen realistisch und monumental zugleich gehaltenen Figuren der Brüsseler Zünfte gleichfalls an Meunier gebildet. Charles Samuel (geb. 1862), der



506. Charles van der Stappen. Der Kunstunterricht
Allegorische Gruppe am Musée des Beaux Arts in Brüssel

Schöpfer der launigen Gruppe von Eulenspiegel und der Nele, Pierre Braecke, der gleichfalls in einigen Arbeiterfiguren an Meunier erinnert, Paul de Vigne (1843 bis 1901), Thomas Vinçotte (geb. 1850), vor allem aber Victor Rousseau (geb. 1865), der in seinen ausgezeichneten Bronzen bis zu Rodins Höhe emporsteigt, sowie eine ganze Reihe weiterer Talente schließen den Kreis dieser modernen belgischen Schule.

Zugleich ging der Weg wieder von der Unruhe zur Ruhe, vom Impressionistischen zum rein Skulpturalen. Die deutsche Bildhauergruppe, die ihn betrat, bildet neben Künstlern wie Rodin und Meunier eine merkwürdige Parallele zu dem zeitlichen Zusammentreffen Böcklins, Feuerbachs und Marées' mit dem Manetkreise. Auch diese Plastiker haben ihre künstlerische Heimat in Rom gefunden, wo der Einfluß von Marées selbst stark auf sie gewirkt hat, und wandern wieder dem Reich der Griechenschönheit und der reinen Form entgegen, wie es nach den Hellenen die Frührenaissance betreten hat. Aber die Wünsche vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts sind doch andere als die der alten Meister, andere auch als die der Klassizisten um 1800. Zu viel Erkenntnis liegt dazwischen; sie treten nicht mehr naiv an die Welt der



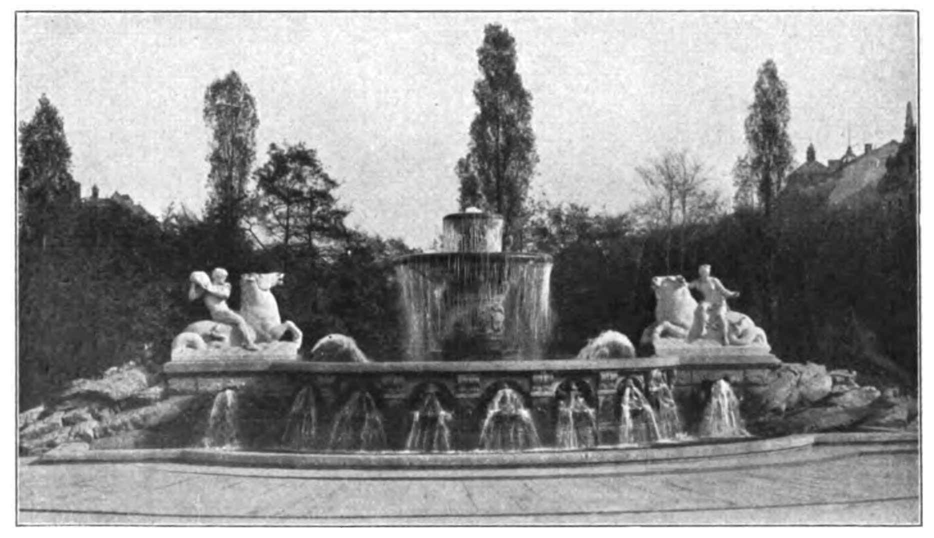
507. Jef Lambeaux. Die menschlichen Leidenschaften

idealisierten Körperlichkeit, ein Hauch von Schwermut ruht über ihren besten Werken. Es handelt sich bei ihnen weder um eine Nachahmung der alten Vorbilder, noch um ein gewaltsames Losreißen von der Tradition, sondern um eine Vertiefung der verflachten Anschauung von der Plastik bei Künstlern und Publikum in Deutschland, um ein erneutes Ergründen der einfachsten und zugleich bedeutungsvollsten Raumgestaltungen.

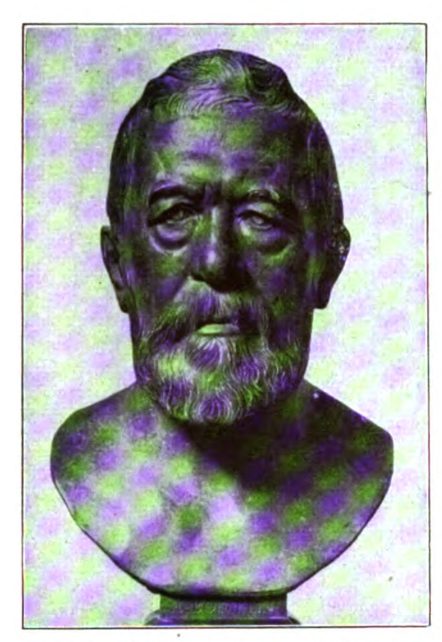


508. Adolf Hildebrand. Bogenschützen

Adolf Hildebrand (1847—1921) ist der Führer dieses Kreises, der zugleich in seinem geistvollen Buche vom »Problem der Form in der bildenden Kunst« die Anschauungen der Gruppe theoretisch zu begründen suchte. Ein Rest von spekulativem Denken und systematischer Selbsterziehung ist auch in Hildebrands Werken zu spüren, aber sein reines plastisches Empfinden und sein tiefes Erkennen des inneren Lebens der großen Formgesetze hat ihn zu Werken von höchstem Adel befähigt. Alles dient bei ihm dem einen großen Zweck: ein harmonisches Spiel der Flächen und Linien zu fügen, bei dem sich jedes Teilchen dem Ganzen unterordnet. Was er anstrebt, ist: »die ruhige, durch keinen äußeren Einfluß aus ihrem normalen Gleichgewicht gebrachte Existenz«, ein Körperdasein, das die Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung abgestreift hat; keine leidenschaftliche Bewegung zieht die Aufmerksamkeit vom eigentlich Plastischen ab. Hildebrands Reliefs (Abb. 508) weisen uns den Weg, den er als Künstler geht. Er sucht zuerst den Flächeninhalt, den der Umriß von einer bestimmten Hauptansicht aus liefert. Aber eben dieser Umriß muß, so lehrt er, schon den vollen Ein-

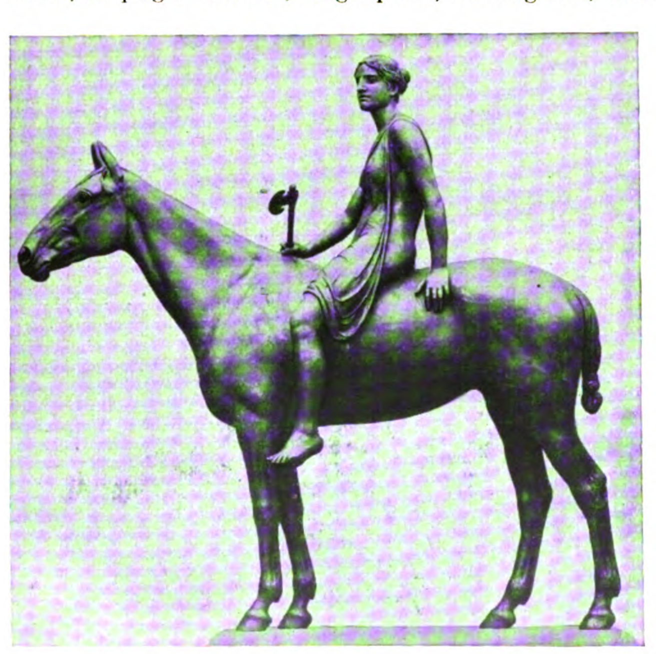


509. Adolf Hildebrand. Wittelsbacher Brunnen. München



510. Adolf Hildebrand. Arnold Böcklin
Bronze. Berlin, Nationalgalerie

druck des Körperlichen geben, in dieser Ansicht muß bereits die Anregung zum Tiefeneindruck liegen. So gelangen wir zur Anschauung des Räumlichen. Hildebrand arbeitet seine Reliefs nicht aus dem Grunde heraus, sondern vertieft die Fläche, und die Phantasie des Beschauers denkt selbständig weiter. Dann schreitet er auf demselben Wege vor zur Freifigur. Auch die Natur bietet sich uns ja zuerst in Bildwirkung, und hinter dem Flächigen erst liegt das Körperliche, das des Laien ungeübtes Auge nur unklar erkennt, und das der Künstler nun rein herausarbeitet. Meisterhaft weiß Hildebrand diesem Weg der Natur, den er theoretisch erkannt und dargelegt hat, schöpferisch zu folgen. Er geht dabei nicht vom Ton- oder Gipsmodell aus, sondern stets vom massiven Steinblock. Denn ähnlich wie Rodin, wenn auch aus anderer plastischer Anschauung heraus, erscheint ihm die Tätigkeit des Bildhauers als eine Belebung der toten Erdmasse, als eine Beseelung und Durchgeistigung der Materie. Doch nicht durch eine peinliche Wiedergabe des Äußeren wird dies Ziel erreicht, vielmehr durch die Erkenntnis der entscheidenden Formelemente. Lediglich auf die Betonung der Form und ihre natürliche Schönheit kommt es dem Künstler an; eine hellenische Ruhe, ein fester männlicher Ernst ist über seine Werke gebreitet (Nackter Jüngling, National-Galerie; Adam, Leipziger Museum; Kugelspieler, Wassergießer, Trinkender Knabe). Auch Hildebrands Porträtbüsten von Böcklin (Abb. 510) und Bismarck, von Siemens und Helmholtz, von Joachim und Klara Schumann, von Hillebrand und Homberger, sind erfüllt von dieser gehaltenen Sicherheit, die individuelle Charakteristik mit höchster Formenklarheit verbindet. Ebenso kommt in den monumentalen Arbeiten alles auf die Geschlossenheit des Umrisses an, von dem unbedingte Einheit verlangt wird (Rheinbrunnen in Straßburg; Wittelsbacher Brunnen in München, Abb. 509; Brahmsdenkmal in Meiningen).



511. Louis Tuaillon. Amazone. Bronze. Berlin, Nationalgalerie
(Vergrößerte Wiederholung im Berliner Tiergarten)

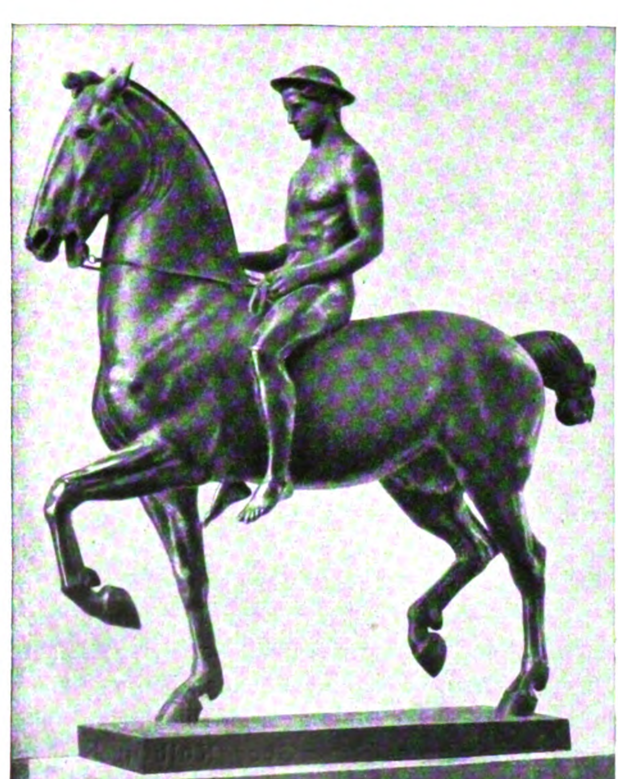
Während Hildebrand sich in Florenz ansiedelte, zog Arthur Volkmann (geb. 1851) nach Rom, wo er sich ebenfalls dem

Kreise des Marées anschloß, an dessen Bildkompositionen Volkmanns Reliefs und Freifiguren in ihrer zeitlosen Idealisierung unmittelbar erinnern. Auch Louis Tuaillon (1862—1919) weist in seiner schönen »Amazone« vor der Nationalgalerie (Abb. 511) in seinem »Rosselenker« (Bremen), in seinem »Sieger« auf die nackten Reitergestalten zurück, die bei Marées eine bedeutsame Rolle spielen. Er fand von diesen Arbeiten ohne Zwang den Weg zu seinem Bremer Kaiser-Friedrich-Denkmal, das den Kaiser in einer den Körper nur wenig verdeckenden Imperatorentracht auf mächtigem Renaissanceroß zeigt und in den Schematismus der deutschen Denkmalskunst Bresche schoß. In Rom hat auch Max Klinger entscheidende Anregung für seine plastische Tätigkeit empfangen. Dort wollte Karl Stauffer-Bern (s. unten) seinen Übertritt von der Malerei zur Plastik besiegeln.

Volkmann und Klinger gingen indessen in ihrer aus modernem Geist geborenen Liebe zur Antike noch einen Schritt weiter. Die Forschung hatte ergeben, daß die Griechen mit tiefem Verständnis für die dekorativen Aufgaben der Plastik zu polychromen Bildhauerwerken vorgeschritten waren. Hildebrand, der gern zum Abstrakten neigt, und dem das Weiß des Marmors darum fast etwas Heiliges ist, verhielt sich diesen Gedanken gegenüber ablehnend. Doch in demselben Jahre 1884, da seine Kunst auf einer Berliner Sonderausstellung ihren ersten Triumph feierte, gab Georg Treu, der Direktor des Dresdener Albertinums, eine Schrift heraus: »Sollen wir unsere Statuen bemalen?«, die großes Aufsehen erregte und eine ganze Schar von Künstlern zu diesen neuen Versuchen anstachelte. Namentlich



512. Theodor von Gosen
Heinrich Heine. Bronzestatuette



513. Hermann Hahn. Reiter



514. Georg Kolbe. Tänzerin. Berlin

Volkmann übte sich in farbig getönten Reliefs, Statuen und Gruppen von außerordentlicher Feinheit. Dann trat Klinger mit seinen polychromen Skulpturen hervor, von denen schon an anderer Stelle die Rede war. Der Münchener Rudolf Maison (1854 bis 1904) verband das Prinzip der Übermalung mit einem naturwüchsigen Realismus. In bunten Statuetten von verblüffender Treue der Wirklichkeitsbeobachtung (Neger, Augur, Philosoph, Faun) zeigte er, daß auch vor solchen Vorwürfen Treus Vorschlag nicht haltzumachen braucht. Maison hat daneben mit seinen berittenen Herolden auf der Attika des Reichstagshauses, mit seinen Brunnen in Fürth und Bremen bewiesen, daß er auch für monumentale Arbeiten Begabung mitbrachte. Das Mißlingen seines letzten Versuches auf diesem Gebiete, des Kaiser-Friedrich-Denkmals zu Berlin, warf einen Schatten auf seinen frühen Tod. Ähnlich verbindet sich bei dem Wiener Arthur Strasser (geb. 1854) Neigung und Geschick zu farbiger Kleinplastik (japanische, ägyptische, indische Genrefiguren) mit einem starken monumentalen Talent (Triumphzug des Markus Antonius).

In Frankreich hatte man sich schon früher mit dem Problem der polychromen Plastik auseinandergesetzt. Bereits in den sechziger Jahren trat Charles Cordier (1827—1905) mit den Figuren exotischer Volkstypen aus Bronze und farbigem Marmor auf, die vielfach Nachfolger fanden. Der Maler Léon Gérôme, der grimmige Impressionistenfeind, hat sich gleichfalls an diesen Bestrebungen beteiligt, denen dann in der nächsten Generation wieder neue Freunde erwachsen sind, wie vor allem Théodore Rivière (geb. 1857). Auf die ähnlichen Bemühungen des Belgiers van der Stappen wurde schon hingewiesen.

In München, wo Hildebrand alljährlich einkehrte, sind seine Lehren auf den fruchtbarsten Boden gefallen. Hermann Hahn (geb. 1868 [Abb. 513]; Liszt-Denkmal in Weimar), Georg Wrba (geb. 1872; Abb. 536), Hugo Kaufmann (geb. 1868), Theodor von Gosen (geb. 1873; Abb. 512), Josef Floßmann (1862—1914) u. a. arbeiteten dort als Vertreter einer Bildnerei, der das Prinzip der monumentalen plastischen Ruhe als höchstes Gesetz galt. Besonders entwickelte sich in München neben der Porträtbildnerei die Bronze-Kleinplastik. In Berlin scharte sich die jüngere Bildhauergruppe um die Maler der Sezession; neben Tuaillon Fritz Klimsch (geb. 1870), Stanislaus Cauer (geb. 1864), Nik. Friedrich (geb. 1865), August Kraus (geb. 1868), die zum Teil wiederum unter dem Einfluß des römischen Hildebrand-Kreises standen, zum Teil auf Rodinsche Anregungen zurückgingen. Ferner Georg Kolbe (geb. 1877), der sich für die geschmeidige Grazie seiner Frauenakte eine zart verhüllende Formbehandlung von zauberhafter Wirkung schuf (Abb. 514 u. 515), auch im Porträt zu vorzüglichen

Lösungen kam. Sodann vor allem August Gaul (1869—1922), der meisterliche Tierbildhauer, der von kostbaren kleinen Bronzeabbildern allen möglichen Vierfüßler- und Geflügelvolks mit den lebensgroßen Figuren einer Löwin und einer Bärengruppe zu monumentalen Leistungen von höchster Reife übergegangen ist (Abb. 516 u. 517). Auch Max Kruse (geb. 1854), der namentlich durch seine den Bedingungen des Materials fein angepaßten Holzbildwerke Aufsehen erregt hat. Aus einer älteren Generation ragte Fritz Schaper (1841 bis 1919), der Meister des vornehmen Berliner Goethedenkmals, mancher schlichten Büsten (Schleiermacher) und Porträtfiguren in die Gegenwart hinein, ein Plastiker von sicherem Geschmack. Daneben steht die große Schar der Berliner Denkmalskünstler, deren mitunter tüchtige, öfter mittelmäßige und gleichgültige, wenn nicht schlimmere Arbeiten den Straßen und Plätzen der Hauptstadt wie zahlloser anderer deutscher Städte nur in seltenen Fällen wahrhaft zum Schmuck gereichen. Selbst Adolf Brütt (geb. 1855), der sich in einzelnen freien Arbeiten (Diana; Schwerttänzerin, Abb. 518) durch eine vorzügliche Behandlung des Nackten ausgezeichnet und für die unglückliche Anlage der Denkmalsreihen in der Siegesallee die aus der eintönigen Menge hervorragenden Standbilder Ottos des Faulen und Friedrich Wilhelms II. geschaffen hat, ist bei anderer Gelegenheit wieder an den freilich nur schwer lösbaren Schwierigkeiten des realistischen Monumentalbildes in moderner Uniform gescheitert. Hugo Lederer (geb. 1871) hat darum in seinem Bismarckdenkmal für Hamburg — das neben Tuaillons Kaiser Friedrich in Bremen und Wrbas Reiterbild Ottos von Wittelsbach in München als eine Befreiung von der damals herrschenden Schablone begrüßt worden ist — seinen Helden zu einer gewaltigen, aus Granitquadern zusammengefügten Rolandfigur im Ritterpanzer stilisiert, die aus breitem Unterbau von gleichem Material (von dem Architekten Emil Schaudt) organisch hervorwächst (Abb. 520). Lederer rückte durch den großen Wurf dieses wundervoll gelungenen Werkes mit einem Schlage in die erste Reihe ein und stieg auch über seine eigenen älteren Arbeiten (Universitätsbrunnen in Breslau, Reliefs an der Görlitzer Ruhmeshalle und andere dekorative Skulpturen) weit empor.



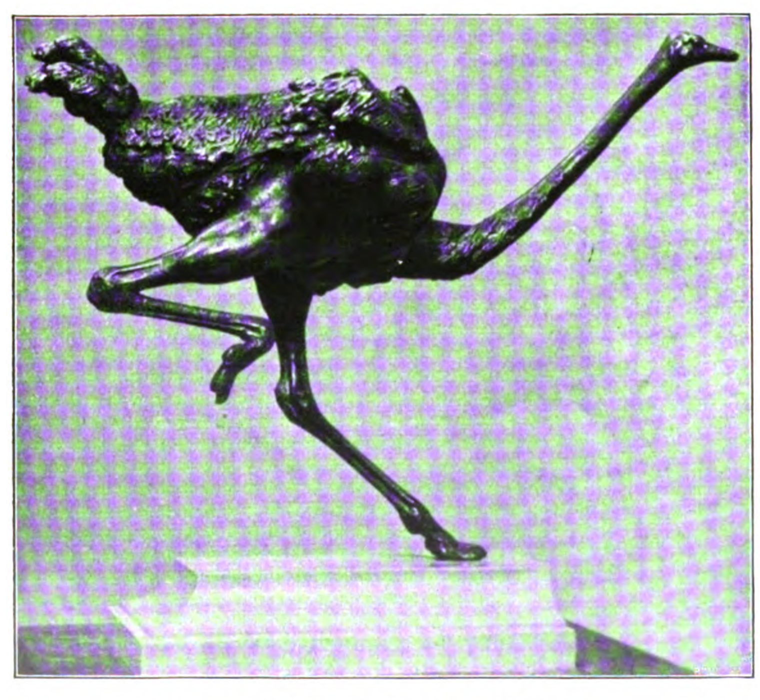
515. Georg Kolbe. Entführung

In Österreich waren zugleich namentlich Franz Metzner (1870—1919) und Richard Luksch (geb. 1872) hervorgetreten, der in seinem »Wanderer« eine gute Charakterisierungsgabe und eine lebhafte, freilich gewaltsame Phantasie an den Tag gelegt hat. Metzner entwickelte aus starkem Empfinden einen eigenwilligen Monumentalstil, der sich oft kraftstrotzend gebärdete, aber in wuchtiger Gestaltung der Figuren, die über den landläufigen Realismus weit hinausgriff, auf eine neue Kunst zusammenfassenden, symbolhaften Ausdrucks hinwies. Reiner erreichte der Künstler sein Ziel in den kleineren Kompositionen, auch in



516. August Gaul. Fischotter. Bronze

den meisterlichen dekorativen Arbeiten. die in der leidenschaftlichen Intensität, seelisches und geistiges Erleben in Körperbildung umzugießen, weit in die Zukunft deutete. In Dresden hat Erich Hösel (geb. 1869), der später die altberühmte Meißner Porzellanmanufaktur leitete, in der Reiterfigur seines Hunnen (Nationalgalerie) ein reiches Talent offenbart. Leipzig gewann in Karl Seffner (geb. 1861) einen geschmackvollen und zuverlässigen Porträtisten. In Breslau wirkte Christian Behrens (1853—1905), für dekorative Aufgaben eines der temperamentvollsten und phantasiereichsten Talente, die in den letzten Jahrzehnten tätig waren, ein Künstler von außerordentlicher Kraft des bildhauerischen Formausdrucks und der geborene Mitarbeiter der modernen Architekten, die sich seine bedeutenden Fähigkeiten mit Eifer zunutze machten. Schmitz, Licht, Messel, Hoffmann haben sich Jahre hindurch der Unterstützung dieses stets bereiten Helfers bedient, um ihre Bauten zu schmücken.



517. August Gaul. Laufender Strauß. Bronze

Das Streben nach einer ruhigen und gehaltenen Stilisierung erweckte in Deutschland auch die Aufmerksamkeit für einen lange verkümmerten Zweig der Kleinplastik: für die Medaille, um die es Jahrzehnte hindurch übel bestellt gewesen ist. Auch hier hatte Frankreich die Führung übernommen. Schon das Zeitalter Napoleons I. in seinem starken historischen Gefühl für die bedeutungsvolle Gegenwart hatte für die künst-

lerische Schaumünze Interesse gezeigt, die, ihrer Form nach ein Problem der Plastik, durch ihren Reliefcharakter der Zeichenkunst nahe verwandt, durch den Zwang, für einfachen gedanklichen Inhalt knappe, rasch verständliche Formulierungen zu finden, eine straffe Konzentrierung künstlerischer und geistiger Arbeit erfordert und eben dadurch wie geschaffen dazu ist, Sinn und Gefühl für künstlerische Werte zu verbreiten. Indessen, der Aufschwung der französischen Medaillenkunst datiert doch erst seit den sechziger Jahren. Paul Dubois versuchte sich mit Glück auf diesem Felde, indem er den Reliefstil David d'Angers in das kleine Rund der Denkmünze entbot. Zu bedeutsameren Leistungen aber stieg Jules Clément Chaplain (1839—1910; Abb. 519) empor, der Meister der Porträtmedaille, neben ihm Oskar Roty (1846—1911), der mit entzückenden Reliefs auftrat (Abb. 521) und in der »Semeuse« der französischen Geldstücke seinem Vaterlande einen wahrhaft großen Dienst geleistet hat; ferner Oudiné, Daniel Dupuis (1849—1899), Degeorge und Alexandre Charpentier (geb. 1856), der besonders kostbare Plaketten geschaffen hat, auf denen er in seinen zarten, wie durch einen Zauberhauch aus dem Grunde gelockten Flachbildern die duftigsten Phantasien entfaltete. Bildhauer, wie Frémiet oder wie Jean Dampt (geb. 1854), ein dekorativer Tausendkünstler von erlesenem Geschmack, auch Maler, wie Legros, Cazin, Raffaelli, Chéret, beteiligten sich an dieser schönen Kunst, um Zeugnis von der Verwandtschaft zwischen ihr und der Malerei abzulegen. Die neuen Prinzipien, die von ihnen durchgeführt wurden, waren hauptsächlich die, daß das Relief nicht wie aufgeklebt auf spiegelglatter Fläche, sondern wie aus der Fläche hervorgegangen, aus ihr herausgetrieben erscheinen, daß Bild und Hintergrund eine Einheit bilden, der hohe, scharfe Rand, der die Grenzen des Umfangs heftig betont, wegfallen, die Schrift wohl in monumentalen Versalien gehalten werden solle, aber nicht in einer starren und unpersönlichen Druckschrift, sondern in Lettern, die der Künstler selbst mit der Hand einfügte, daß sie etwas vom Charakter einer Handschrift annehmen und ein Teil des Reliefbildes werden kann. Hinzu kam eine Erneuerung in den Porträtköpfen, in denen man energischer auf individuelle Charakteristik ausging, wie in den allegorischen Darstellungen, in denen moderne Motive mit den Stilformen, die sich hier von selbst empfehlen, eine Verbindung eingingen.

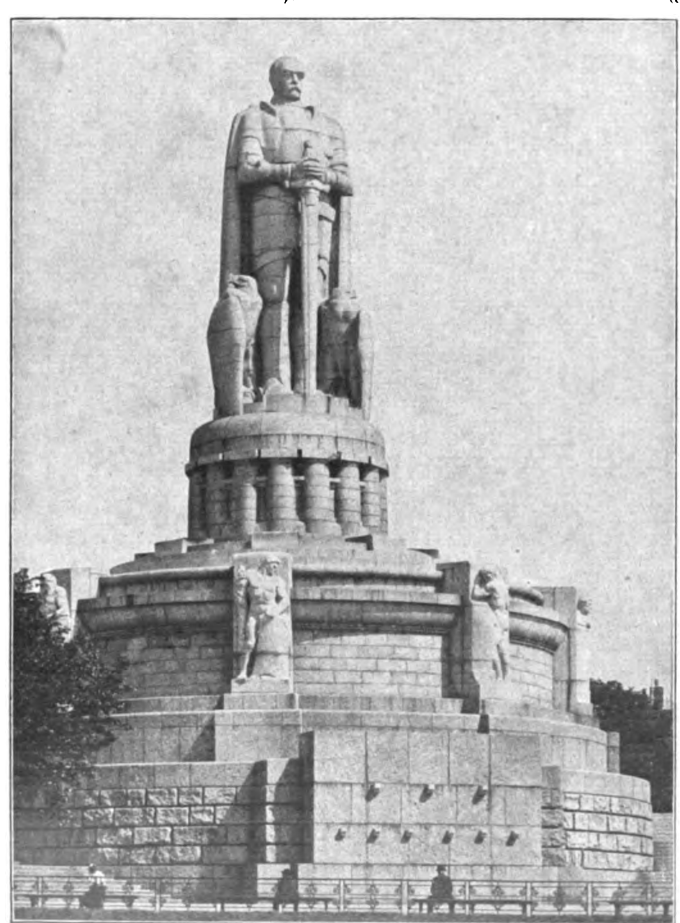


518. Adolf Brütt. Schwerttänzerin. Marmor



519. Jules Clément Chaplain. Medaille

Außerhalb Frankreichs haben sich namentlich die Wiener Künstler der Medaille mit Erfolg zugewandt; Stefan Schwartz (geb. 1851), Joseph Tautenhayn d. Ä. (1837—1911) und Anton Scharff (1845—1903) vor allen haben Arbeiten geschaffen, die neben den Pariser Stücken ihre Eigenart behaupten. In Deutschland flossen französische, österreichische und Renaissance-Einflüsse zusammen. Hildebrand modellierte in seinen beiden Bismarckmedaillen vorbildliche Werke dieser Art. Ihm folgten mit großem Geschick Georg Römer (geb. 1868; Gildemeister-Medaille), Hermann Hahn (Pettenkofer-Münze), auch Ernst Moritz Geyger (geb. 1861), der sonst als tüchtiger Tierbildhauer und mit äußerst geschmackvollen dekorativen Kleinarbeiten hervorgetreten ist. In Berlin nahmen sich Schaper, Bruno Kruse (geb. 1855), auch Lederer (Ehrenbürgermedaille der Stadt Berlin), in Darmstadt Rudolf Bosselt (geb. 1871), den man später erst nach Düsseldorf, dann nach Magdeburg und Berlin berief, der allzulange vernachlässigten schönen Aufgaben an, die hier zur Lösung reizen.



520. H. Lederer und E. Schaudt. Bismarck-Denkmal in Hamburg. Granit

Von den Bildhauern der anderen Länder hatte außer den schon Genannten keiner einen stärkeren internationalen Erfolg aufzuweisen als der in Kopenhagen lebende Norweger Stephan Sinding (1846—1922). Seine großen Gruppen, die Barbarenmutter, die ihren gefallenen Sohn aus der Schlacht trägt, die »Zwei Menschen«: ein nacktes Paar, das sich im Kuß umschlungen hält, die Gefallene, die ihr Kind säugt, die »Anbetung« des jungen Mannes vor der holden Göttin seines Lebens, sind Erzeugnisse einer reifen Kunst, die nach einer Verbindung klarer Formanschauung und -Anordnung mit vertiefter Empfindung strebt (Abb. 522).



521. Oskar Roty. Plakette

Von den neueren Plastikern Schwedens ist Hasselberg (1850 bis 1894) zu nennen, der Schöpfer überaus graziöser nackter Mädchengestalten, bei den Dänen interessierten die flotten Porträtbüsten des Malers P. S. Kröyer. Diese Ausflüge der Künstler in die Nachbargebiete wurden überhaupt immer häufiger, auch in Deutschland, wo sich neben Klinger Franz Stuck, seinen stilistischen Neigungen entsprechend, mit ansehnlichem Können in kleineren Bronzen im Renaissancegeschmack versucht hat, während malerische Talente wie die Worpsweder Mackensen und H. am Ende, der Stuttgarter Pötzelberger, der Berliner Arthur Kampf sich mehr von der impressionistischen Strömung beeinflußt zeigten.

In Italien ist außer Rosso Leonardo Bistolfi (geb. 1859) hervorzuheben, der sich in Grabmonumenten von ruhiger Schönheit weit über die behend-virtuose Trivialität des »Verismo« erhob. Diese übermäßige Geschicklichkeit, in Marmor alles und jedes nachzubilden, ist ein Danaergeschenk des Schicksals für die italienischen Bildhauer geworden. Pietro Canonica (geb. 1869), der in Deutschland mit einigen delikat gearbeiteten Büsten Erfolge hatte, hat in andern Werken wieder gezeigt, wie leicht solche technischen Künste zu Glattheit und Fadheit verführen. In England standen unter den Angehörigen der jüngeren



522. Stephan Sinding. Die Nacht. Marmor

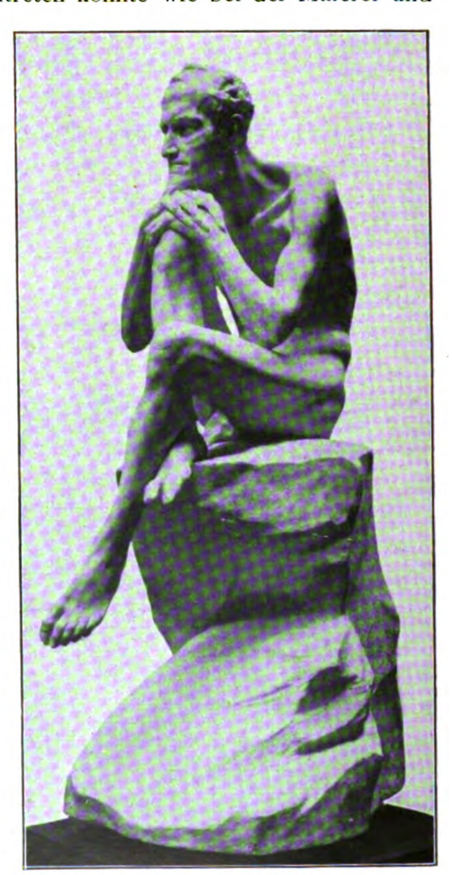


523. Alfred Gilbert. Caprifischer
Bronze

Generation Alfred Gilbert (geb. 1854, Abb. 523) als Monumentalbildhauer und Kunstgewerbler, J. M. Swan als vorzüglicher Tierplastiker, Henry Bates (1850—1899) als Schöpfer dekorativer Reliefs obenan, von den Amerikanern gilt Augustus Saint-Gaudens (geb. 1848) als der Bedeutendste. Rußland endlich besaß neben Trubetzkoy in Markus Antokolsky (1842—1902) einen Bildhauer von europäischer Berühmtheit, der in einem gefesselten Christus, einem sterbenden Sokrates, einer sitzenden Statue Iwans des Schrecklichen und einer Kolossalfigur Peters des Großen die Hauptwerke seiner kraftvoll-realistischen Kunst hinterlassen hat (Abb. 524).

* * *

Für die Baukunst bedeutet das letzte Menschenalter gleichfalls eine langsame Befreiung von der Tyrannis der historischen Stile. Es war natürlich, daß die Bewegung hier nicht so radikal auftreten konnte wie bei der Malerei und der Plastik, daß überdies die Kunstformen der Vergangenheit niemals ganz über den Haufen geworfen wurden. Mehr noch als die anderen Künste ist die Architektur durch die Erdenschwere ihres Materials dazu gezwungen, im behutsamen organischen Fortbilden ihre Ausdrucksmittel zu wandeln, um sie dem Geist der Zeiten anzupassen. Auch die früheren Epochen, denen ein selbständiges Stilempfinden innewohnte, haben stets die baukünstlerische Sprache ihrer unmittelbaren Vorgängerin übernommen und aus neuem Geiste weiterentwickelt. Die besten Leistungen der modernen Architektur bewegen sich zum großen Teil auf gleichem Wege, soweit nicht technische Bedingungen, die früheren Zeiten unbekannt waren, von selbst zu einem durchaus neuen Stil drängten. Nicht also um eine souveräne Verachtung alles dessen handelt es sich, was die Vergangenheit geschaffen hatte, sondern um ein vertieftes Erfassen ihrer Kunst, Baumassen zu ordnen, zu gliedern und zu schmücken; daraus mußte sich dann zwanglos ein selbständiges Auswählen und Verbinden derjenigen Elemente ergeben, die sich unter den veränderten Bedürfnissen der Gegenwart noch als brauchbar erwiesen. Das war keine Nachahmung mehr, sondern ein schöpferisches Schalten mit überkommenem Gut.



524. Markus Antokolsky. Mephisto
St. Petersburg, Museum der russischen Kunst
Marmor



525. Joseph Poelaert. Der Justizpalast in Brüssel

Der erste Schritt, den die neue Baukunst tat, war demgemäß eine selbständigere Anwendung noch unveränderter älterer Stilformen, die, noch nicht frei von einer Neigung zur Kopie im einzelnen, im ganzen doch zu einer individuellen Lösung der neuen Aufgaben führte. Wenn in Frankreich Paul Abadie (1812—1884) die Sacré Cœur-Kirche auf dem Montmartre, deren Vollendung er nicht erleben sollte, im Anschluß an byzantinische Motive und romanischen Kuppelstil errichtete, oder wenn Léon Vaudoyer (1803—1872) den Plan zu der mächtigen Kathedrale von Marseille in ähnlichen Formen entwarf, so ist, namentlich bei der Pariser Kirche, die Wirkung doch nicht die einer Abschrift. Die »Sühne«-Kirche

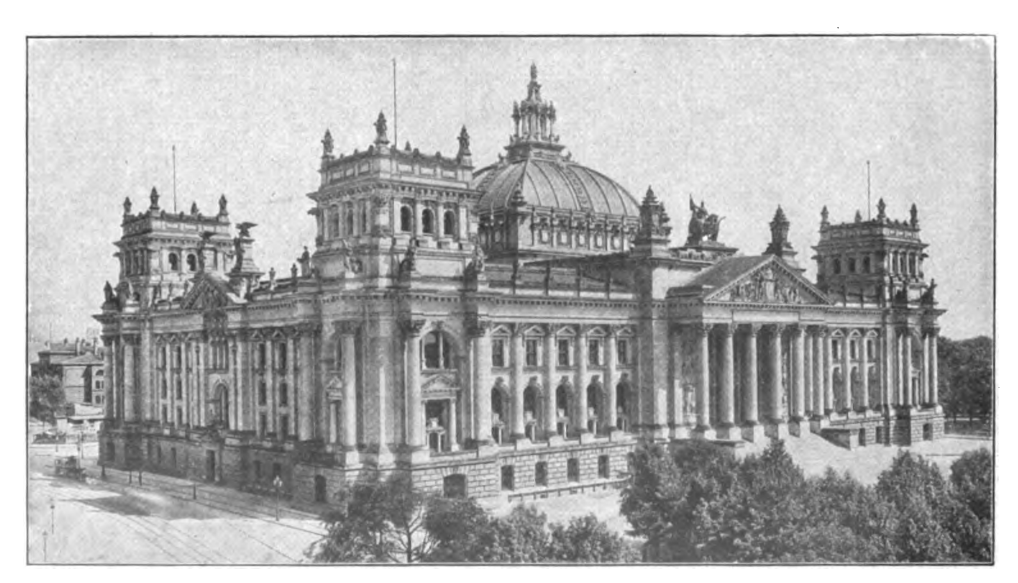


526. Michael Gottlieb Bindesböll. Das Thorwaldsen-Museum



527. Friedrich von Thiersch. Der Justizpalast in München

Sacré Cœur, die heute schimmernd hell Paris überstrahlt, und deren Bau nach der Niederlage von 1870 als ein Trost für Frankreich und ein Zeichen seiner religiösen Einkehr begonnen wurde, mußte selbstverständlich in einem historischen Stil gehalten sein. Dennoch ist etwas in der Fügung ihrer Formen, das den Geist unserer wieder nach großen Empfindungen und nach Einheit strebenden Zeit atmet. Ähnlich steht es bei einem merkwürdigen Profanbau: dem neuen Justizpalast in Brüssel, den der Belgier Joseph Poelaert (1816 bis 1879) durch eine eigentümliche Mischung von ägyptischer Bauweise und griechisch-römischen Formen errichtete (1866 begonnen, erst 1883 vollendet; Abb. 525). Der breit gelagerte Unterbau mit den vier mächtigen Eckrisaliten, die fast den Charakter von Türmen annehmen, wie die hochragende, von doppelten Säulenarkaden getragene Kuppel über dem Zentrum der weitläufigen Anlage sind in allen Einzelheiten durch die historischen Studien



528. Paul Wallot. Das Reichstagsgebäude in Berlin



529. Hugo Licht. Das neue Rathaus in Leipzig

des Architekten bedingt und geben zusammen doch einen Eindruck von Wucht und Ernst, wie er auf solchem Wege vorher nicht erreicht worden ist. Zugleich zeigt sich hier ein umfassenderes Heranziehen älterer Stile und ein Durchbrechen des Renaissancezwanges. Aus früherer Zeit ist solchen Versuchen höchstens das eigentümliche Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen anzureihen, das der Däne Michael Gottlieb Bindesböll (1800—1856) im Anschluß an etruskische Vorbilder errichtete, ein Bau von großen, feierlichen Linien, der sich um einen offenen Hof mit dem efeuübersponnenen Grabe Thorwaldsens zieht und so das Amt eines Museums mit dem eines Mausoleums verbindet (Abb. 526).

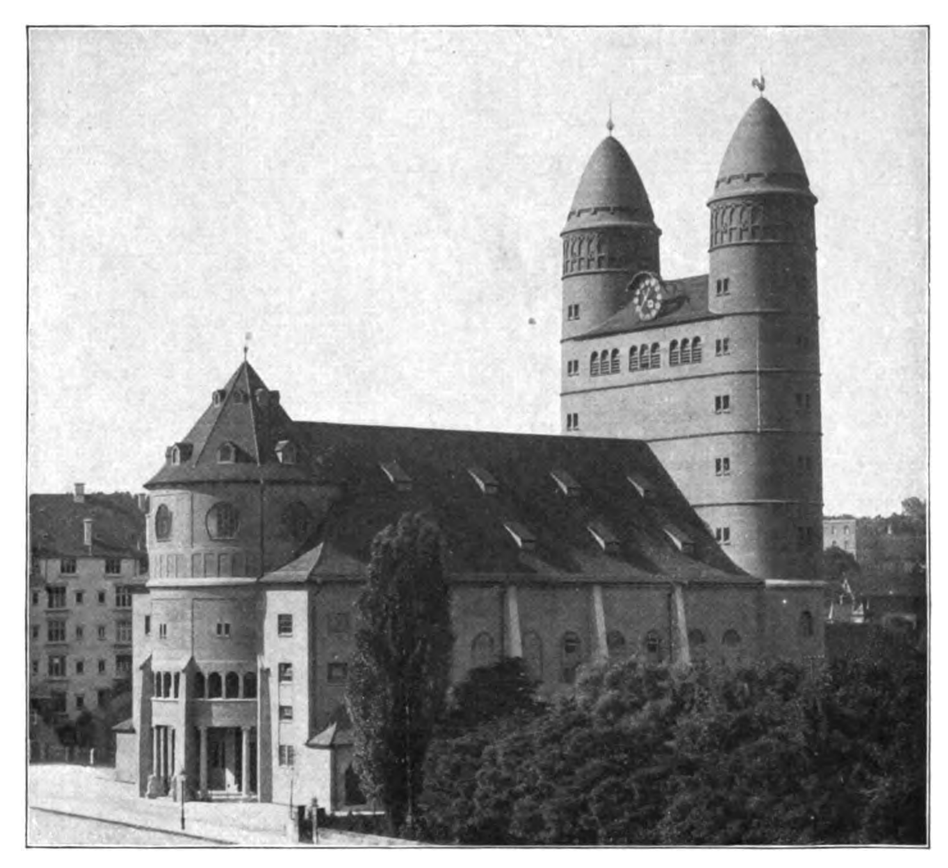
Auch in Deutschland lernten die Architekten mit den alten Motiven freier schalten, um sie kühn miteinander zu vermischen und dadurch nicht nur zu einer kräftigeren, frischeren Art, sondern schon an die Grenzen eines neuen Stils zu gelangen, was noch zur Zeit der Münchner Bauten unter König Maximilian II. nicht gelungen war. Der Mittelpunkt dieser verjüngten historischen Baukunst ward Frankfurt a.M., wo keine Bauakademie die Entwicklung mit dem Kodex der Stillehre überwachte, während eine wohlhabende Bürgerschaft und eine reiche Gemeinde vielfache Aufträge zu vergeben hatte. Dort wirkte Rud. Heinr. Burnitz (1827 bis 1880), gefolgt von einer ganzen Schar begabter Architekten, unter denen Oskar Sommer (1840—1894), besonders aber Alfred Friedrich Bluntschli, ein geborener Schweizer



530. Norman Shaw. Wohnhaus

(geb. 1842), und Karl Mylius (1839—1883) hervorragten. Von Frankfurt nahm Friedrich von Thiersch (1852—1921) seinen Ausgang, der später in München (Justizpalast, Abb. 527) seine Fähigkeiten glänzend betätigte, und von dort kam Paul Wallot (1841—1912), der bedeutendste und interessanteste Vertreter dieser Gruppe, nach Berlin. Wallots Reichstagsgebäude (Abb. 528) ist die große Tat der Frankfurter Schule. Es zeigt im Äußeren, obschon der Künstler durch mannigfache Hemmungen seine ursprünglichen Pläne nicht voll zur Ausführung bringen konnte, eine Kraft und Wucht der Formen, eine Gliederung der Massen und Flächen von einer Schönheit und Majestät, daß die unleugbaren Schwächen daneben kaum ins Gewicht fallen. Die Niedrigkeit der Kuppel, die dem Werk oft zum Vorwurf gemacht wird, rührt daher, daß Wallot hier eben gar keine »Kuppel«, sondern ein Glasdach geben wollte, das den darunter befindlichen Sitzungssaal als den Mittelpunkt des ganzen Baues kenntlich machen und ihm zugleich als Lichtquelle dienen sollte. Im Innern aber gelangte Wallot durch die souveräne Vermischung von Renaissance- und gotischen Motiven, die sich wundervoll zu einer Einheit durchdringen, zu einer schlechthin neuen Formensprache, die, aus dem Boden der Überlieferung hervorgewachsen, zugleich national und modern war. Was Wallot für Berlin ward oder vielmehr hätte werden können, wenn man ihn nicht leichten Herzens nach Dresden hätte ziehen lassen, das ward für Leipzig Hugo Licht (geb. 1842), der Schöpfer des dortigen neuen Rathauses, das in einem freien Spätrenaissancestil ohne sklavischen Anschluß an ältere Vorbilder gehalten ist (Abb. 529). Licht ist einfacher, wuchtiger und weniger auf Reichtum an sinnlicher Formenfülle bedacht als der Meister des Reichstagsbaus. Doch auch er sucht seine Wirkungen durch eine organische Vermählung selbständig behandelter Elemente aus früherer Zeit.

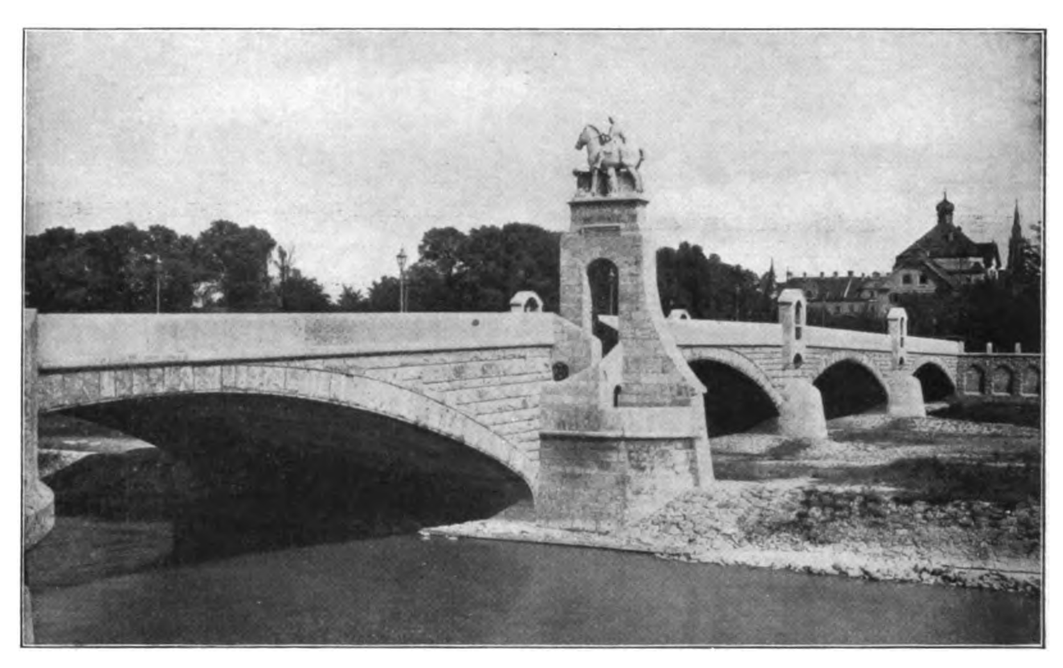
Die neuen Wirkungen, die auf solche Weise mit älteren Stilformen erreicht wurden, standen vor allem mit der immer dringlicher werdenden Forderung im Zusammenhang, den Zweck eines Bauwerkes von außen deutlich erkennen zu lassen, aus dem Grundriß die Fassade als seinen Ausdruck, aus den Anordnungen der Räume im Innern das Äußere logisch und möglichst einfach zu entwickeln, zugleich durch ein Zusammenfassen der Flächen- und Bauglieder das Ganze zu einer klar übersehbaren Einheit zu gestalten, wobei die Rücksicht auf die architektonische Umgebung selbstverständliche Voraussetzung ist. Die ältere Neigung, lediglich mit Stilkenntnissen zu prunken, hatte keine Geltung mehr.



531. Theodor Fischer. Neue evangelische Garnisonkirche in Ulm

Die Formen der italienischen Renaissance, die so lange eine erneute Herrschaft über die ganze Welt ausgeübt hatten, treten nun von ihrer Rolle zurück. Wenn sie in Italien auch neuerdings zur Anwendung gebracht wurden, wie etwa in der Palazzofassade der Galleria Vittorio Emanuele zu Mailand von Giuseppe Mengoni (1827—1877) oder in den zahlreichen anderen Monumentalbauten, die auf der Apenninen-Halbinsel seit der Begründung des Königtums aus dem Boden gestiegen sind, so ist es eben ein einheimischer Stil, der damit weiter gepflegt wird. Diese Tendenz, auf die vaterländische Vergangenheit zurückzugehen, ward bald allgemein. In Holland baute Pieter Cuypers (1827—1921) das Amsterdamer Reichsmuseum als einen Backsteinbau in frei benutzten Formen der altholländischen Renaissance. Ähnlich schloß sich in Schweden Isak Gustav Clason (geb. 1856) in seinem Nordischen Museum für Stockholm dem alten Stil der schwedischen Schlösser aus der Renaissancezeit an, trat in Norwegen G. Munthe mit seinen Holzbauten hervor, deren Vorbilder er der einheimischen Überlieferung entnahm, und für die auch wir in Deutschland in Munthes Bauten in Rominten (Hubertuskapelle) und am Jungfernsee bei Potsdam (Matrosenstation) bezeichnende Beispiele besitzen. Selbst in Rußland ging man bei Profan- und Kirchenbauten (Erlöserkirche in Moskau von Thon und Resanow) von den früher herrschenden west- und südeuropäischen Mustern zu den Formen des nationalen altrussisch-byzantinischen Stils zurück, der die neuen Bauwerke doch wieder als Kinder des Bodens erscheinen läßt, auf dem sie stehen.

Am vorteilhaftesten aber haben die Engländer das Prinzip der Ausnutzung nationaler Überlieferungen genutzt. Die Formen der Gotik in ihrer spezifisch englischen Ausbildung, des



532. Theodor Fischer. Wittelsbacher Brücke in München

Tudor-Stils mit seinen Mischungen von Gotik- und Renaissance-Elementen, des Geschmacks der Queen Anna-Zeit, alle diese Überlieferungen verwertete man nun in selbständiger Art, um daraus den charakteristischen modern-englischen Stil zu schaffen, der für öffentliche Gebäude, für Landhäuser wie für städtische Wohnhäuser sich gleich ergiebig gezeigt hat. Die charakteristischen Eigenschaften dieses Stils sind vorzügliche Behandlung des Backsteinbaus, Einfach-



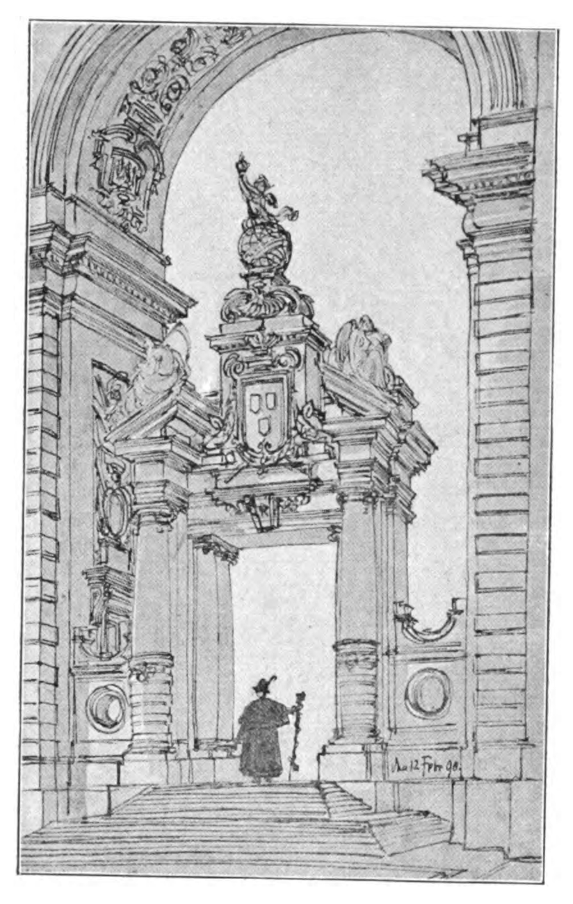
533. Gabriel von Seidl. Das Bayerische Nationalmuseum in München

heit der Fassaden, die von überflüssigem Ornamentenkram befreit werden, Betonung des Dachs als eines wichtigen und interessanten Baugliedes, freie Flächen mit schlicht eingeschnittenen, ohne Pedanterie angeordneten Fenstern und organisch herauswachsenden Erkern, sparsam und am rechten Ort angebrachte Schmuckteile, die den Eindruck des Ganzen nicht verwirren, und vor allem Rücksicht auf den Komfort der Bewohner, auf die Zweckbestimmung des Gebäudes. Schon William Morris, der sich sein »Rotes Haus« im Jahre 1859 von Philipp Webb (geb. 1830) bauen ließ, hat auf diese reizvolle Einfachheit hingewiesen. In späterer Zeit wurde Norman Shaw (geb. 1831) ihr bedeutendster Vertreter, dem die Wohnhäuser in Queens' Gate, die Villenkolonie Bedford-Park bei London und viele andere Bauten ihre Entstehung verdanken (Abb. 530). Neben ihm standen Aston Webb und Ingreß Bell, die Erbauer des Gerichtsgebäudes von Birmingham, George und Peto, die wiederum in den Straßen Londons ihre solide und eigenartige Kunst entfalteten, und eine ganze Reihe von Architekten, die gleichen Zielen zustreben. Auch im Kirchenbau machen sich Ansätze zu einer Abkehr von der Schablone bemerkbar. Was man in Deutschland schon im siebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhundert mit Erfolg versucht hat und später im neunzehnten vergeblich wieder aufnehmen wollte, ward jetzt in England angestrebt: dem Geist des protestantischen Bekenntnisses entsprechend an Stelle der katholischen Hallenkirche, in der alles auf den Altar hinweist, einen feierlichen Versammlungsraum der Gemeinde zu setzen, in dem die Kanzel des Predigers den Hauptpunkt bildet; die zahlreichen Sekten, die in England neben der Staatskirche stehen, begünstigten solche Bemühungen. Neben diesen glücklichen Neuerungsversuchen, die eben darum so vorbildlich wirken konnten, weil sie nicht unter allen Umständen etwas Neues und Überraschendes suchten, sondern sich dem Bestehenden und Gewordenen anpaßten, kommen die Rückfälle in italienische Renaissancefassaden, die man bei den jüngsten Londoner Regierungsgebäuden mit Bedauern feststellt, nicht in Betracht.



534. **Ludwig Hoffmann. Das Stadthaus in Berlin**

Die Reformen der Architektur wie der weiteren angewandten Kunst in England haben auf Deutschland stark eingewirkt. Auch bei uns versucht man seit geraumer Zeit, aus bodenständigen Überlieferungen eine Bausprache zu entwickeln, die sich dem Geiste der Städte und Ortschaften anpaßt, ohne in die historische Kopie zurückzufallen. Aus der großen Zahl bedeutender Architekten, die rings in Deutschland solchen Prinzipien folgen, ragt Theodor



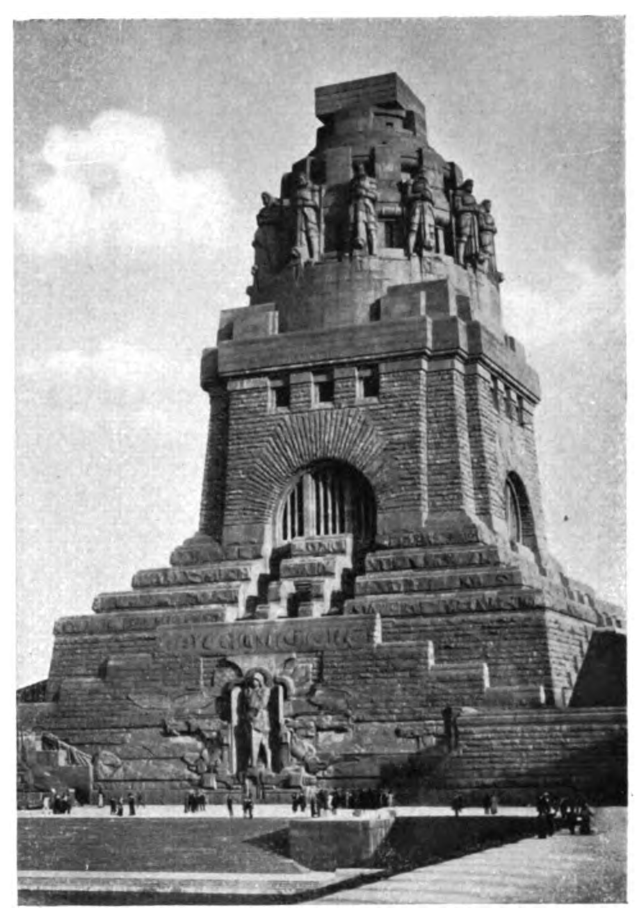
535. Otto Rieth. Skizze



536. G. Wrba. Löwe am Rathausportal zu Leipzig

Fischer (geb. 1862) hervor, der als Helfer Wallots am Reichstagsgebäudebau begann, dann in München, in Stuttgart und (seit 1908) wieder in der bayerischen Hauptstadt eine umfassende, weithin ausgreifende und außerordentlich einflußreiche Tätigkeit entfaltete. Seine öffentlichen Bauwerke, wie die Schul- und Kirchengebäude (Abb. 531) in verschiedenen Städten, die neue Universität in Jena und die Münchner Brückenbauten — die Bogenhauser, Wittelsbacher und Prinzregenten-Brücke (Abb. 532) —, erregen durch Schönheit und Klarheit der Verhältnisse, durch die ausgeglichene Kraft der Massen und Formen und die geniale Umschmelzung überlieferter Motive höchste Bewunderung. Zugleich entwickelte sich Fischer zu einem meisterlichen Beherrscher moderner Städtebaugedanken, die er in der Organisation der neuen Baupläne für München und Umgebung sowie in den Stadterweiterungsentwürfen für zahlreiche andere Orte, Meran, Rothenburg o. T., Kissingen, Ludwigsburg u. a. praktisch durchführte und gegen die älteren, schematischen Stadterweiterungsmethoden durchsetzte (die namentlich Joseph Stübben [geb. 1845] vertrat). Neben Theodor Fischer war in München Gabriel von Seidl (1848—1913) tätig. Er hat das Bayerische Nationalmuseum, um den Jahrhunderte umfassenden Inhalt seiner Sammlungen auch nach außen zu dokumentieren, in einer malerischen Architektur gebaut, in der die verschiedenen Stile der Vergangenheit mit genialer Hand zu einem gedrängten Lehrkursus aneinandergereiht sind (Abb. 533). Herrschend aber ist dabei der festlich-heitere bayerische Barockstil, von dem noch heute so viele freund-

liche Bauernhäuser und Dorfkirchen lebendiges Zeugnis ablegen, und der nun in sehr passender Weise die gesamte neuere Münchner Bautätigkeit beeinflußte. Die jüngeren Wohnhäuser, zumal im Schwabinger Viertel, die hübschen Bauten um das Prinzregenten-Theater, dieses selbst und das überaus glücklich gelungene neue Hofbräuhaus liefern die Beweise dafür, beides von Max Littmann (geb. 1862) und Richard Heilmann (geb. 1852). Diese zwei Architekten haben auch sonst den neueren deutschen Bühnenbau stark beeinflußt und namentlich für die Einführung des amphitheatralischen Zuschauerraums erfolgreich Propaganda gemacht. Behagliche Bauten mit hell gestrichenen einfachen Putzflächen, deren gelbliche Farbe mit dem Rot der Ziegeldächer und dem Grün der Jalousien lustig kontrastiert, stellen einen neuen Typus des Etagenhauses dar; bei den monumentalen Bauwerken verknüpft sich oft der Stil des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit den Schmuckelementen einer barocken Antike, die der bayerische Römer Franz Stuck in Aufnahme gebracht hat, und die auch Gabriel von Seidl wie sein Bruder Emanuel von Seidl (1856—1920) gern verwerteten.



537. Bruno Schmitz. Völkerschlachtdenkmal in Leipzig
(Bildhauer: Christian Behrens, Franz Metzner)

In Berlin war der Stadtbaurat Ludwig Hoffmann (geb. 1852), der vorher das Reichsgericht in Leipzig in einer von fern an Wallots Reichstagsbau erinnernden Renaissanceanordnung gebaut hat, tätig. Er hat hier Schulen und Badeanstalten, Krankenhäuser und Kinderasyle, Feuerwehrstationen und Standesämter in einer freien Anlehnung an die märkische Backsteingotik und an Berliner Barock- und Zopfbauten geschaffen, für das »Stadthaus«, Berlins zweites Rathaus (Abb. 534) einen selbständig angewandten Palladio-Stil mit Spätrenaissance-Turm gewählt. Ein ganzer Stab von Bildhauern half ihm Fassaden und Innenräume mit munteren Schmuckformen aus dem Geist jener alten Zeiten heraus originell und ohne Überladung zu verzieren. In dem Neubau des Märkischen Museums hat Hoffmann, ähnlich wie Seidl in München, versucht, die einzelnen Bauteile als Beispiele der historischen Stile, die in der Mark Brandenburg geherrscht haben, malerisch aneinanderzufügen. Alfred Messel (1853—1909) ging in seinen vornehmen Privathäusern gleichfalls gern auf Vorbilder des Louis-XVI.-Zeit, in seinen Banken auf den hier nicht übel angebrachten Palaststil zurück, um in Fassaden von glänzend behandeltem Steinmaterial (interessant namentlich wuchtige Rustika-Sockelgeschosse) die bewährten Formen eine neue Sprache reden zu lassen. Doch Messels Hauptbedeutung liegt, wie wir



538. Otto Wagner
Unterfahrt des Hofpavillons der Wiener Stadtbahn

gleich sehen werden, auf anderem Gebiete. Das Berliner Etagenwohnhaus, das leider für die zahlreichen aufblühenden Städte des Deutschen Reichs, namentlich im Norden, zum Vorbild gedient hat, harrt immer noch des Erlösers; nur wenige Ausnahmen (namentlich die Bauten von Albert Geßner [geb. 1868]) fallen aus dem Schema der verlogenen Pseudopalazzi mit den aufgeklebten Schnörkeln, nachgeahmten Sandsteinquadern, Gipspilastern und sinnlosen Fensterbekrönungen heraus. Der Villenbau dagegen, der sich bei Berlin, wie überhaupt in Deutschland, in jüngster Zeit lebhaft entwickelt hat, zeigt bedeutende Fortschritte. Auch hier haben die englischen Anregungen und die durch sie veranlaßte Anlehnung an alte Bauern- und Landhäuser, wie sie bei uns namentlich Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869; Abb. 543) mit Wort und Tat gepredigt hat, viel Gutes gestiftet.

Diesen Fortschritten der kommunalen und privaten Bemühungen gegenüber hielt sich die Bautätigkeit der deutschen Staatsbehörden, namentlich in Preußen (Museen, Postanstalten, Regierungsgebäude), fast völlig im Rahmen der Konvention. Was die deutsche Monumentalbaukunst Neues geleistet hat, bezieht sich darum meist auf eigentliche Denkmalsanlagen, bei der sie um so bedeutsamer eingriff, als die Plastik sich für diese Zwecke immer kraftloser und nüchterner erwies. Wallot hat hier stark eingewirkt. Sein Schüler Otto Rieth (1858—1911), der sich durch seine architektonischen Skizzen noch mehr als durch seine Bauten eine historische Stellung geschaffen hat (Abb. 535), ward der Vermittler zwischen seiner Art und der jüngeren Generation. Rieth hat als ein genialer Phantast Blätter von packender Kraft entworfen, die durch die Macht ihrer Linien, durch die imposante Fügung der Massen, durch die wohlbedachte Abwechslung von Gesetzmäßigkeit und freier Phantasie in der Anordnung der Formen unmittelbar zum Gefühl des Beschauers sprechen. Was er auf dem Papier dichtete, gewann dann durch Bruno Schmitz (1856—1916) Leben. In seinen Denkmälern des ersten Hohenzollernkaisers auf dem Kyffhäuser, an der Porta Westphalica, am Rheineck bei Koblenz, hat er wahrhaft die Stimmung der Zeit von 1870 ausgedrückt. Fast ohne Beihilfe des Ornaments, lediglich durch die Wucht des architektonischen Gefüges erreicht er seine erstaunlichen Wirkungen. Es ist, als hätten Zyklopen seine Bauten getürmt. Die Erkenntnis dieser monumentalen Kraft der Architektur führte bald dahin, auf die Plastik



539. Joseph Olbrich. Haus Habich in Darmstadt

gelegentlich überhaupt zu verzichten. Schmitz' Völkerschlachtdenkmal für Leipzig (Abb. 537) ist lediglich auf die Wirkung der Baukunst gestellt. Die Bismarcktürme von Wilhelm Kreis (geb. 1873) in Dresden und Theodor Fischer in München (Bismarckturm am Starnberger See) bewiesen, daß dieser Gedanke weite Kreise erfaßte. Auch das Hamburger Bismarckdenkmal von Lederer-Schaudt, von dem schon die Rede war (Abb. 520), gehört in diesen Zusammenhang.

Die Gliederung der Baumassen und die Wirkung des Materials an sich sind Hauptbedingungen dieser Kunst. Das Ornament tritt niemals als Selbstzweck auf, nur als ein Nebending, das sich eben als ein künstlerisch behauener Stein neben seinen bescheidener behandelten Brüdern ohne Aufdringlichkeit heraushebt. So hat der Münchner Georg Wrba (s. o. S. 422) die Schmuckformen gehalten, die er für Lichts Leipziger Rathaus geschaffen hat (Abb. 536), und dadurch vorbildlich gewirkt. Alle diese Prinzipien aber führten nun weiter zu den Versuchen einer von historischen Reminiszenzen völlig losgelösten Baukunst, die genug gelernt hatte, um ganz den Ausdruck für das Wesen moderner Menschen zu geben. Es ist bezeichnend für die aufs Intime gerichteten Tendenzen der neuen Kunst, daß sie auf diesem Wege vor allem zu einer Reform des kleineren Wohnhauses, der städtischen Villa wie des Landhauses gelangte. Und wiederum bezeichnend für den Charakter der ganzen Bewegung, daß es die germanischen Völker waren, die dabei an der Spitze marschierten. In Holland, in Dänemark und Schweden (hier namentlich unter dem Einfluß des Finnen Saarinen) hat sich zuerst ein völlig neuer, von allen äußerlichen Überlieferungen unabhängiger Baustil entwickelt. In den deutschsprechenden Ländern ging Otto Wagner in Wien (1841—1917), der Erbauer der dortigen Stadtbahn (Abb. 538), voran. Er wies mit Nachdruck darauf hin, daß wir, wie



540. A. G. Eiffel. Der Eiffelturm. Paris

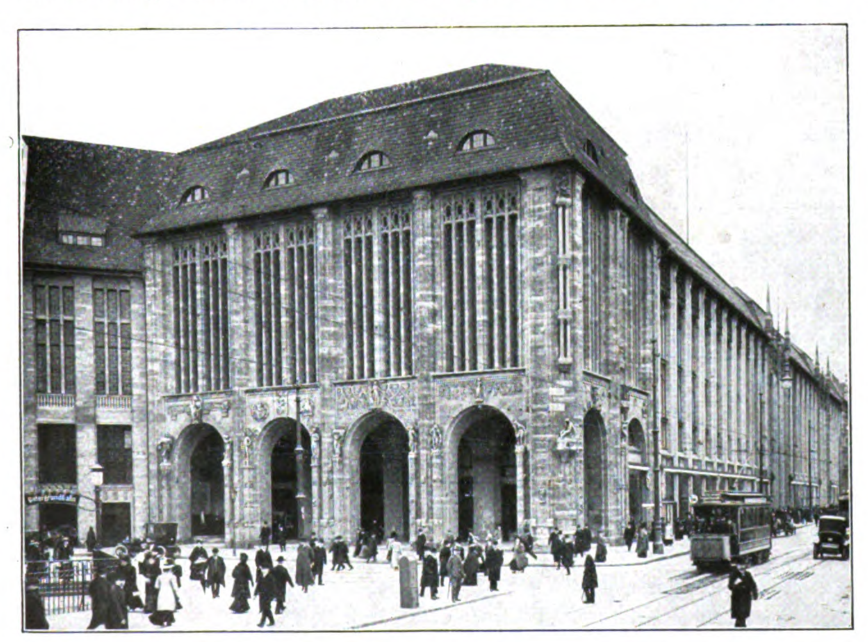
wir eine unserm Charakter und unsern Bedürfnissen entsprechende Kleidung gefunden haben, auch eine Architektur brauchen, die aus den gleichen Bedingungen hervorgegangen ist. Wagner hat zugleich eine Reformierung des Kirchenbaus versucht, die man in England und Frankreich schon früher angebahnt hat, und dabei gezeigt, daß der moderne Geschmack auch feierlicher und erhebender Stimmungen fähig ist. Er regte daneben eine neue Kunst des Schmuckbaus an, in der ihm begabte Schüler, in erster Linie Joseph Olbrich (1867—1908), der Erbauer des Wiener Sezessionshauses, folgten. Olbrich hat dann diese Gedanken auf die Mathildenhöhe bei Darmstadt verpflanzt, wo der Großherzog von Hessen eine Künstlerkolonie ins Leben rief. Einfachheit, Klarheit, Abkehr vom Schematismus, durchgeführte Linien und starke Formen und Kontraste beim öffentlichen Bau — kapriziöse Behandlung innerhalb der Gesetzmäßigkeit, die auf Anregungen des Japanismus hinweist, beim Villenbau: das sind hier die Grundgesetze (Abb. 539). Wie Olbrichs Bautätigkeit eng zusammenhängt mit dem modernen Wiener Kunstgewerbe, so hat in Belgien Henry van de Velde (geb. 1863) eine Erneuerung der Architektur durch reine Betonung des Zweckes und durch sein auf die Fassade übertragenes abstraktes Linienornament hervorgerufen. Viktor Horta war der bedeutendste Vertreter dieses Stils, dessen diskrete Schnörkel ebenso wie die Rechteckformen der Österreicher bald allenthalben von neuerungssüchtigen und unselbständigen Köpfen ohne Verständnis nachgeahmt wurden. So sind die Fassaden mit den schrecklichen Bandwurm- und Schlangenverzierungen, so die Wohnhäuser mit der unfreiwilligen Komik geradliniger Feierlichkeit entstanden, die nur zu sehr geeignet waren, moderne Bemühungen zu diskreditieren. Namentlich Berlin hat wieder in diesen Verwilderungen geschwelgt.

Dem Prinzip des Zweckbaus aber kam noch von einer neuen Seite wichtige Hilfe: das Eisen trat als neues Element in die moderne Architektur ein. Schon die Londoner Weltausstellung von 1851 hatte in ihrem Kristallpalast gezeigt, wie sich die neuen Eisenbalken und -bogen nicht nur praktisch verwerten, sondern auch zu ungeahnten ästhetischen Reizen benutzen lassen. Dann aber ward Frankreich auf diesem Gebiete führend. Der Rheinländer Jak. Ign. Hittorff (s. o. S. 260), der in Paris ansässig wurde, baute in den sechziger Jahren den dortigen Nordbahnhof mit seiner weit geschwungenen Halle. Viktor Baltard (1805 bis 1874) übernahm den Eisenstil für seinen Bau der Pariser Markthalle und wandte ihn sogar bei Kirchen an. Henri Labrouste (1801—1875) bewies in seinem großen Lesesaal der Nationalbibliothek, dessen Decke er aus neun Kuppeln zusammensetzte und von schlanken Pfeilern tragen ließ, zu welch eigenartigen Reizen das Eisen dienen kann. Dann kam die Weltausstellung von 1889 mit ihrer großen Maschinenhalle und der unerhörten Kühnheit



541. William Lossow und Max Hans Kühne. Hauptbahnhof zu Leipzig

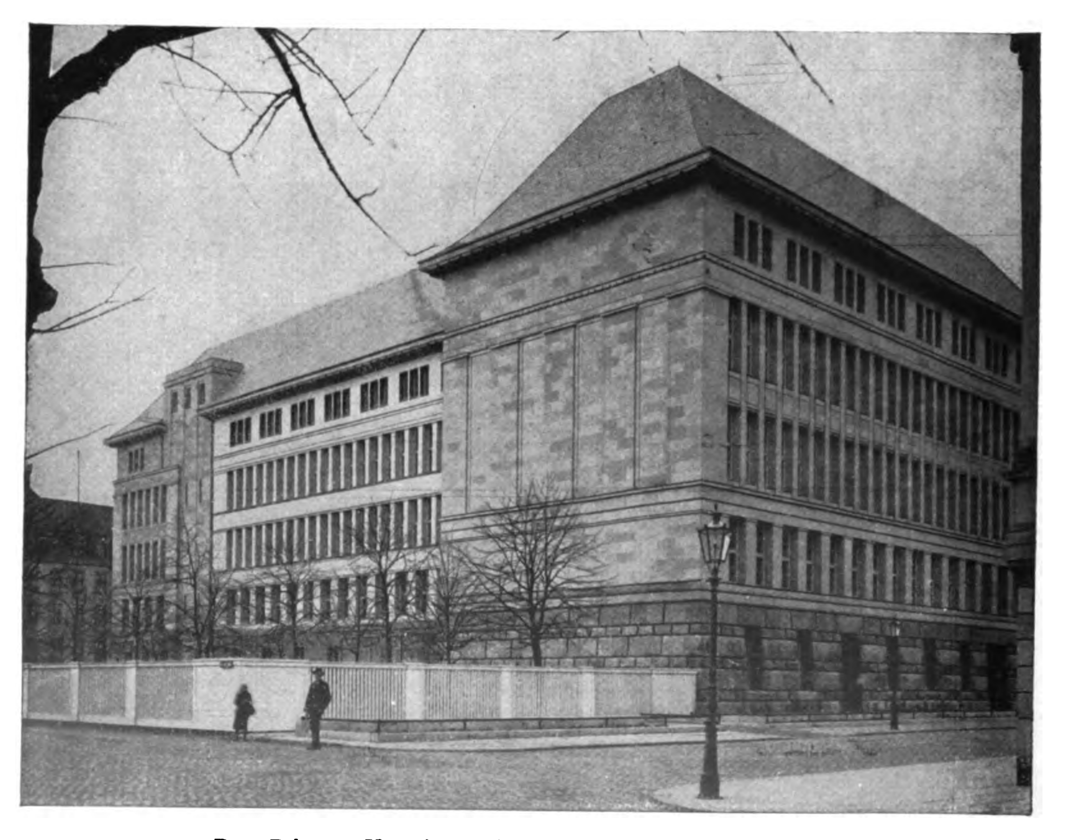
des Eiffelturms (Abb. 540). Alexandre Gustave Eiffel (1843—1923), von Hause aus Ingenieur, hat hier den großartigsten Beweis dafür gegeben, daß die absolute Zweckmäßigkeit und konstruktive Logik des reinen Eisenbaus in sich eine eigene künstlerische Wirkung besitzt. Der dreihundert Meter hohe Turm wirkt wie die elegante Filigranarbeit eines Riesen; aus dem klaren Erkennen der mathematischen Gesetze, nach denen er erdacht ist und seine Teile sich gegenseitig stützen und halten, entspringt ein Gefühl der Sicherheit und der Ordnung, das einen früher unbekannten ästhetischen Reiz in sich birgt. Leider hat die Pariser Weltausstellung von 1900 wieder einen Rückfall mit sich gebracht; nur die eleganten großen Treibhäuser für die Gartenabteilung von Gautier wiesen noch auf die Taten von 1889 zurück. Doch haben die Pariser auch 1900 beim Bau der Avenue Nicolas II., durch die von den Champs Elysées her, über die schön geschwungene neue Alexanderbrücke, eine gerade Linie zu dem monumentalen Abschluß des Invalidendoms sich hinzieht, ihre alte Kunst der großzügigen Straßenanlage ebenso bewährt, wie 1889, da sie den Eiffelturm so aufstellten, daß



542. Alfred Messel. Warenhaus Wertheim in Berlin



543. Paul Schultze-Naumburg. Gartenhäuschen in Godesberg a. Rh.

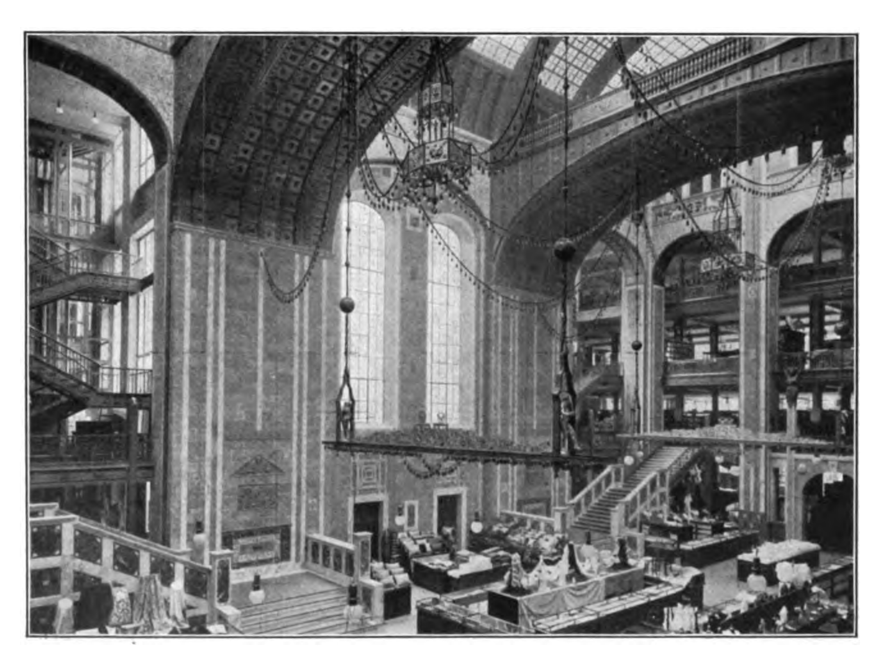


544. Peter Behrens. Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke in Düsseldorf

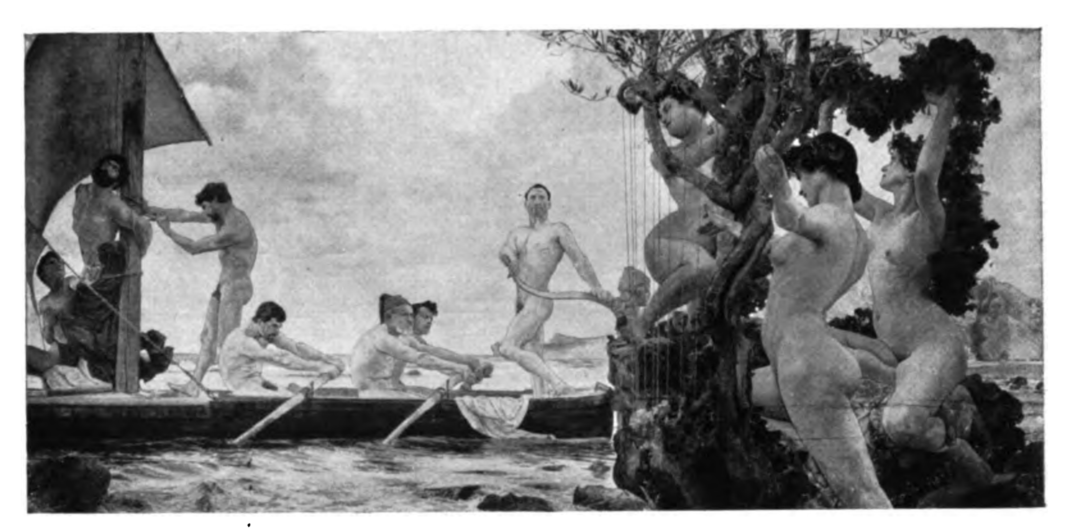
unter seinen Füßen hin der Weg auf der einen Seite zu den Katarakten des Hauptausstellungsgebäudes, auf der andern über die Jena-Brücke zum Trocadero führte.

Solche Künste eines großzügigen Städtebaus sind bei uns auch in jüngster Zeit nur an wenigen Stellen verstanden worden. Dafür hat jedoch die Eisenkonstruktion auch in Deutschland eine eigenartige Entwicklung genommen. Unter den älteren Bahnhofsbauten nimmt der Anhalter Bahnhof in Berlin von Franz Schwechten (1841—1924), eine hervorragende Stellung ein, unter den jüngeren die großartige Anlage des Leipziger Hauptbahnhof (Abb. 542) von William Lossow und Max Hans Kühne (geb. 1874), sowie der neue Bahnhof in Stuttgart von Paul Bonatz (geb. 1877). Besonders eifrig hat das moderne Waren- und Geschäftshaus das Eisen herangezogen. Es ist Alfred Messels große Tat, daß er (in dem Warenhaus Wertheim zu Berlin, Abb. 542 u. 545) diesen reinen Typus des Zweckbaues durch eine Verbindung von Eisen und Stein konsequent und mit hoher Schönheit durchgeführt hat. Auch im Industriebau haben sich neue Formen einer ehrlichen Zweckmäßigkeit, die doch edler Wirkungen fähig sind, durchgesetzt (so vor allem Peter Behrens' Bauten für die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin und für die Mannesmann-Werke in Düsseldorf [Abb. 544]). Daneben hat auch der Bau der Berliner Hochbahn mit seinen mannigfaltigen, in strengstem Materialstil gehaltenen Schmuckformen (nach Entwürfen von Alfred Grenander) den Beweis für die neuen Möglichkeiten geliefert, die hier ruhen.

Diese großen Zweckbauten: das Geschäftshaus, das Warenhaus, die Brücken- und Stadtbahnen, werden es in erster Linie sein, die der Zukunft als die charakteristischen Architekturwerke der Zeit um 1900 erscheinen werden.



545. Alfred Messel. Lichthof im Warenhaus Wertheim, Berlin



546. Otto Greiner. Odysseus und die Sirenen. Leipzig, Museum

5. Die zeichnenden Künste

Die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts machte eine Entwicklung durch, die von der Linienbestimmtheit ausging, dann mit Vernachlässigung aller Formelemente dem reinen Farbenausdruck folgte und schließlich wieder in stilisierenden und dekorativen Entwürfen, in großen Raumbildern die Linie gegen die Farbe ausspielte. Dieser Entwicklungsgang spiegelt sich auch in den Schicksalen der graphischen Künste, die jahrzehntelang kein anderes Ziel kannten, als der Malerei zu dienen, um sich erst langsam und mühevoll wieder auf ihren natürlichen Beruf zu besinnen. Die alten reproduktiven Techniken des Kupferstichs und des Holzschnitts wurden durch solche Zustände ganz aus ihrer Bahn geschleudert, und neue technische Verfahren drängten sich vor. Zu Beginn des Jahrhunderts herrschte allerdings der Kupferstich noch als die beliebteste Art der graphischen Nachbildung. Die klassische und romantische Epoche verließ dabei die graziöse Spielerei der Rokokozeit und wandte sich wieder der herberen Art und den feineren Strichlagen Dürers und Marcantons zu. In dem reinen, abstrakten »Umriß«, den sie auch hier pflegte, bildete sie ein Seitenstück zu dem Kartonstil der Maler aus. So trat in Frankreich Henriquel Dupont (1797—1892) als ein Kupferstecher auf, der die klarste und einfachste Linienbestimmtheit predigte und jede malerische Helldunkelwirkung verpönte; mit Begeisterung folgte ihm die jüngere Generation. In Deutschland bildeten sich in Düsseldorf, wo Joseph Keller (1811—1873; Disputa, Dreifaltigkeit nach Raffael), weiter in Berlin, wo Eduard Mandel (1810—1882; Sixtinische Madonna, Stiche nach Guido Reni, van Dyck, Menzel, Schadow u. a.) lehrten, und in Wien, wo die »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« fördernd eingriff, große und erfolgreiche Kupferstecherschulen, denen andere kleinere allenthalben zur Seite traten. Die Mandel-Schüler Louis Jacoby (geb. 1828: Stiche nach Kaulbach, Raffael, Sodoma) und Gustav Eilers (1834—1911 Arbeiten nach Tizian, Holbein, Rubens, Menzel) gehören zu den letzten hervorragenden Vertretern dieser Gruppe. Doch im Lauf der Jahre verlor der Kupferstich mehr und mehr an Beliebtheit. Der Stahlstich, der, hauptsächlich in England gepflegt, dem Bedürfnis der Massenreproduktion durch seine erhöhte Abdruckfähigkeit besser entgegenkam, konnte ihm zwar mit seinen scharfen und harten Linien nicht ernstlich Konkurrenz machen.

Aber die Radierung war es, die, ganz anderer malerischer Wirkungen fähig als der Kupferstich, dessen maßgebende Stellung immer mehr erschütterte. Auch die Radierung nahm zunächst als Reproduktionstechnik, zur Popularisierung alter wie moderner Meister, die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch. William Unger in Wien (geb. 1837), der wiederum eine ganze Schule um sich bildete und selbst eine Frans Hals-Galerie, zahlreiche andere Blätter nach Gemälden der Holländer, Flamen, Italiener (Tizian) und Spanier (Velazquez), sowie ganze Werke über einzelne Museen herausgab, steht hier an erster Stelle (Abb. 306). Neben ihm haben namentlich Peter Halm (geb. 1854, Abb. 547), Wilhelm Hecht (geb. 1843; Radierungen nach Murillo, Rubens, Lenbach, Böcklin) und, mit seltener Virtuosität, Karl Köpping (1848 bis 1914) gewirkt, der mit seinen erstaunlichen, dem Strich des Pinsels auf das sorgfältigste nachgehenden Reproduktionen von Werken Rembrandts und Frans Hals' unübertreffliche Meisterstücke geschaffen hat. In Frankreich haben namentlich Ferdinand Gaillard (s. o. S. 180 und Abb. 210), der auch als vorzüglicher Porträtmaler hervorgetreten ist, und Jules Jacquemart (1837 bis 1880; Abb. 548) die Radiertechnik in den Dienst alter und moderner Meister gestellt.



547. Peter Halm. Stifterbildnis vom Genter Altar
Radierung

Doch die malerische, ausdrucksvolle Schwarzweißsprache der Radierung begnügte sich nicht damit, als Übersetzungskunst den trockenen Linienstrich zu verdrängen; sie führte zugleich weiter zu selbständigen Schöpfungen, zur sogenannten »Künstlerradierung«. Die wachsende Vervollkommnung der mechanischen Reproduktion drängte die Künstler mit graphischen Interessen ohnehin immer mehr zu solcher Beschäftigung, und zahlreiche Maler haben in allen Ländern sich bei Nadel und Kupferplatte von ihrer Haupttätigkeit erholt. In Deutschland benutzten fast alle



548. Jules Jacquemart. Der Granatschuß
Radierung



549. Karl Stauffer-Bern. Selbstbildnis. Radierung

großen Künstler, wie Ludwig Richter, Schwind, Menzel bis zu Leibl und Liebermann, wie wir schon wiederholt sahen, diese Technik zu reizvollen Originalarbeiten. Künstler wie Eugen Napoleon Neureuther (1806—1882) nahmen sie zu Hilfe, um den Launen ihrer Phantasie, denen sich die zähe Ölfarbe entzog, Gestalt zu geben (Abb. 550). Auch die »Übersetzungskünstler« huldigen alsbald der von den altniederländischen Meistern übernommenen Kunst der Maler-Radierung. Bernhard Mannfeld (geb. 1848) zeichnete Städtebilder, Landschaften und Architekturwerke mit großer Kunst auf die Platte. Schließlich fand man in einer eigentümlichen Vermischung von Kupferstich und Radierung, in der sogenannten Stichradierung, eine neue Technik, deren Ausdrucksfähigkeit und Mannigfaltigkeit alle bisherigen übertraf. Karl Stauffer-Bern (1857—1891) trat mit solchen Arbeiten von außerordentlicher Feinheit hervor (Abb. 549). Max Klinger zeigte in seinen großartigen Zyklen was alles sich in dieser verfeinerten Sprache des Grabstichels sagen läßt (Abb. 418 u. 419). E. M. Geyger betrat ähnliche Pfade und siedelte, wie



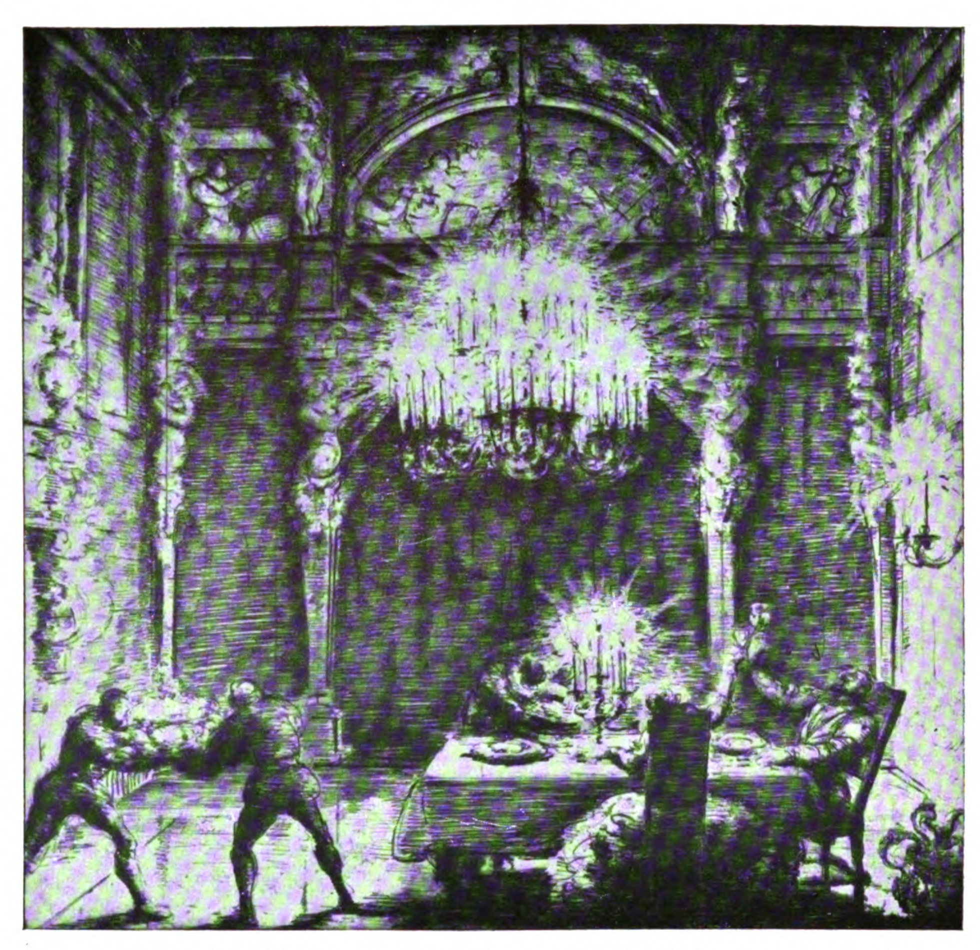
550. Eugen Napoleon Neureuther. Der Traum der Rezia



551. Käthe Kollwitz. Lithographie

Stauffer und Klinger, später zur Plastik über, wobei er sich wie sie dem römischen Kreise zugesellte. Otto Greiner (1869—1916) schloß sich mit bedeutender Begabung Klinger unmittelbar an, dessen Spuren er auch in seinen dekorativen Malereien folgte (Odysseus und die Sirenen, Museum in Leipzig; Abb. 546). Die realistisch-soziale Note, die Klinger in seinen »Dramen« angeschlagen hatte, nahm mit hinreißender Kraft Käte Kollwitz (geb. 1867; Abb. 551) auf, die in ihrem durch Gerhart Hauptmanns Drama angeregten Zyklus des Weberaufstandes und ihren Darstellungen von Proletarierfrauen und -kindern Probleme von packendem stofflichen Reiz mit reifster zeichnerischer wie technischer Meisterschaft behandelt hat. Die Führer der impressionistischen Malerei haben ohne Ausnahme die Möglichkeiten der Radierungen eifrig ausgenutzt. Vor allem hat, neben Liebermann und Corinth, Max Slevogt in dieser graphischen Übung, ebenso wie in der Lithographie, die Technik für seine geistvollen Erfindungen begrüßt. Slevogt nahe steht Hans Meid (geb. 1883), ein meisterlicher Spezialist der Radierkunst (Abb. 552).

In Frankreich steht an der Spitze der modernen Radierer Charles Méryon (1821 bis 1886), der nach schicksalsreichem Leben ein tragisches Ende fand. Sein Ruhm waren die großartigen Blätter, in denen er die charakteristische Schönheit des alten Paris, (Abb. 553 u. 554), das durch die Baulust des zweiten Kaiserreichs schwere Einbuße erlitt, mit intimer Kunst festhielt. Von dem neuen Paris und seinem Treiben hat namentlich Louis Auguste Lepère (geb. 1849) erzählt, dessen Haupttätigkeit aber dem reproduzierenden Holzschnitt zugute kam, dann vor allem Raffaelli, dessen graphische Tätigkeit schon erwähnt wurde (S. 289, Abb. 335). Die farbige Radierung, der sich Raffaelli gelegentlich gern zuwandte, hat in späterer Zeit von einem Kreise jüngerer Künstler in Frankreich wie in England, wo man damit nur alte Traditionen aus dem achtzehnten Jahrhundert wieder aufnahm, eifrige Pflege gefunden. Das Frauenporträt bevorzugen Gandara und Helleu, dessen elegante weibliche Gestalten mit den zarten Linien der blassen Gesichter und den stark hervorgehobenen Wellenlinien der delikat behandelten Haare weithin bekannt geworden sind (Abb. 345). Das Weib als Personifikation des Lasters und der Sünde, als Beherrscherin und Verderberin der Welt, als grausame Verkörperung der sinnlichen Gier, der das Menschengeschlecht untertan ist, als Instrument des Teufels, der die Erde unter seine Botmäßigkeit bringen will — das ist das Leitmotiv der Radierungen von Félicien Rops (1833—1898), dem belgischen Künstler, er in Paris ganz zum Franzosen geworden war. Mit einer Sicherheit der Zeichnung und einem graphischen Wissen ausgestattet, für das technische Schwierigkeiten nicht mehr



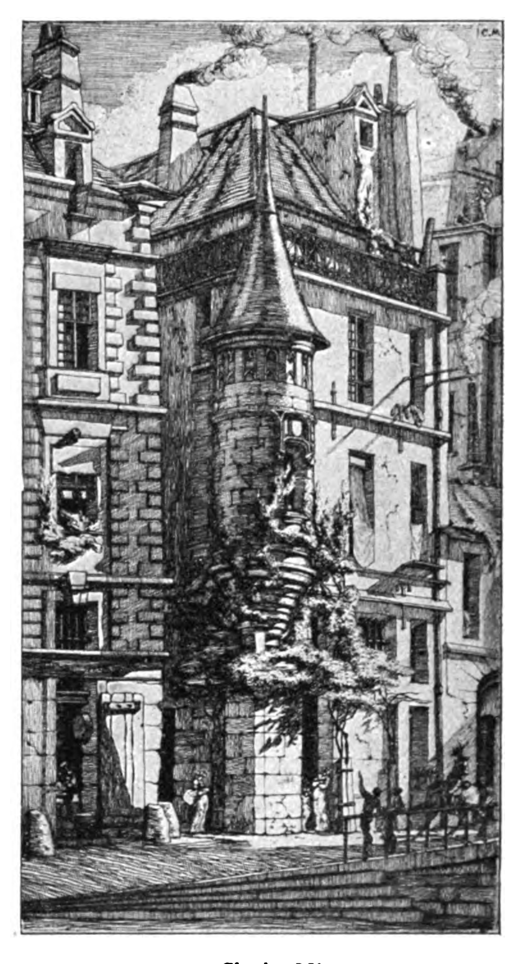
552. Hans Meid. »Fröhlich sei mein Abendessen«. (Aus den Radierungen zum Don Juan)

vorhanden waren, hat Rops allen wilden Gesichten und perversen Sprüngen seiner Phantasie zügellose Freiheit gegönnt. In den genialen erotischen Visionen, die er radiert hat, den wütenden Zynismen und den grausigen Obszönitäten, in denen sich Parfümduft mit Verwesungsgeruch schauerlich mischt, tobt der Kampf eines ungebändigten Temperaments, das hilflos an den Schranken der Sinnlichkeit rüttelt, mit den eigenen Trieben. Doch hat Rops neben diesen Folgen der »Diaboliques«, der »Sataniques«, der »Amusements des dames de Bruxelles« und den Einzelblättern ähnlichen Genres auch eine lange Reihe von Radierungen und Lithographien anderer Art geschaffen, in denen seine geniale Phantastik nicht minder packenden Ausdruck fand (Abb. 555).

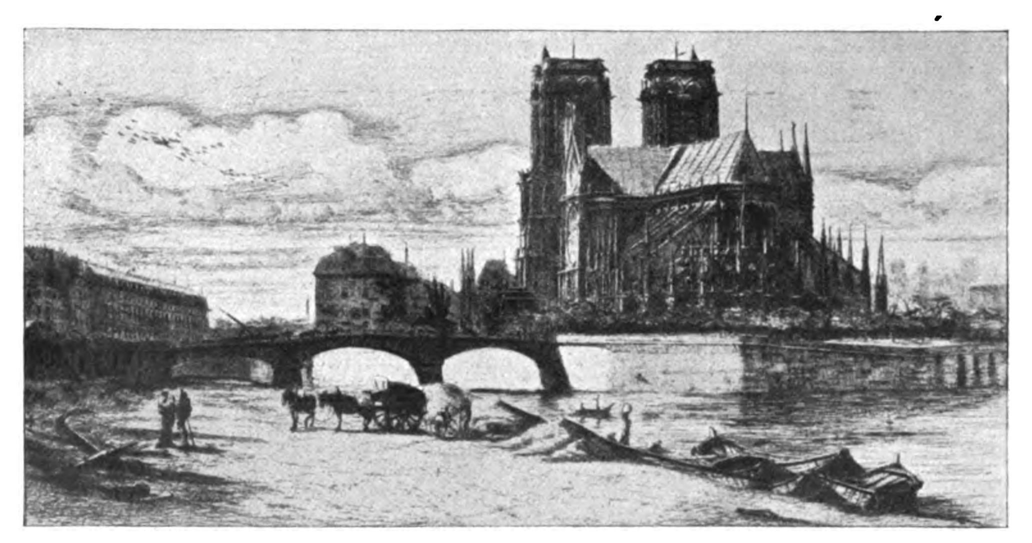
Von Frankreich nach London ging Alphonse Legros (geb. 1837), der so ein Führer und Meister der Radierkunst für Franzosen und Engländer wurde. Seine realistischen Darstellungen, seine Porträts, von Dalou, Watts, Leighton, Kipling, und seine phantastischen Blätter, wie die zwischen Rethel und Watts stehenden Visionen über den »Triumph des Todes«, geben Kunde von der Vielseitigkeit seines starken und reichen Talents (Abb. 556). In England hat die Malerradierung einen besonders großen Kreis begabter Anhänger gefunden. Whistler zumal hat, namentlich in seinen schon genannten Venezianischen Folgen, die von den Japanern erlernte vielsagende Sparsamkeit leicht hingesetzter, bald malerisch

anschwellender, bald haarfein zeichnender Stiche dem höchsten malerischen Ausdruck zugeführt, dessen sie fähig ist (Abb. 448). Neben ihm stehen an erster Stelle J. Th. Cameron mit wunderbaren Landschaftsstudien von saubersten und zugleich in der Empfindung zartesten Linien, Francis Seymour-Haden (1818—1910) mit malerisch bewegteren Ausschnitten und Ausblicken (Abb. 557), William Strang (1859—1921) mit seinen feinen ländlichen Schilderungen und den Holzschnitt-Illustrationen (Abb. 559), zu denen er selbst den Text geschrieben, Muirhead Bone mit Architekturstücken und Häuserstudien von erlesener Feinheit und Klarheit der Nadelführung. Von Whistler beeinflußt, nur energischer im Ausdruck, sind die prachtvollen Strand- und Meerbilder des holländischen Radierers Carl Nikolaas Storm van 's Gravesande. Whistler und Rembrandt sind Ahnherren der großartigen orientalischen Märchenszenerien seines Landsmanns Marius Alexander Jacques Bauer (geb. 1864).

Der Holzschnitt, den im achtzehnten Jahrhundert der Kupferstich auf der ganzen Linie verdrängt hatte, war zu Beginn des neunzehnten wieder aufgelebt. Friedrich Wilhelm Gubitz in Berlin (1786—1870) hatte ihn, nach den vorbereitenden Arbeiten der beiden



553. Charles Méryon.
Türmchen in der Rue de la Tixanderie. Radierung



554. Charles Méryon. Die Apsis von Notre Dame. Radierung



555. Félicien Rops. Le Rappel
Radierung

Ungers, Johann Georg Unger (1715—1788) und seines Sohnes Johann Friedrich Gottlieb Unger (ca. 1750—1804), mit Erfolg eingeführt. Eine ganze Reihe der besten Künstler, wie Führich, Schnorr, Schwind, Richter, Rethel, vor allem aber Menzel, haben mit seiner Hilfe Werke von unvergänglichem Wert geschaffen. Sie halten sich fast ausnahmslos noch auf dem Wege des alten deutschen Linienschnitts, dem bald durch den »Tonschnitt« und den »Holzstich« ein gefährlicher Gegner erwuchs. Der Engländer Thomas Bewick (1753—1828) hatte die alte Technik dadurch zu reformieren gesucht, daß er an Stelle des bisher gebräuchlichen Langholzes (d. h. des in der Richtung der Fasern vom Baumstamm geschnittenen Stückes) nun »Hirnholz« einsetzte, das also in die Quere gegen die Fasern geschnitten ist. Auf diese Weise wurde der Holzschnitt in den Stand gesetzt, in der Art der Radierung mit kleinen Einschnitten und Punkten malerisch zu wirken; ganz folgerecht trat auch an die Stelle des alten Schneidemessers der spitze Stichel des Kupferstechers. Die Erweiterung der Möglichkeiten, die sich dadurch bot, ist unleugbar, aber die alte Technik wurde gerade durch sie in eine Richtung gedrängt, die ihrem Wesen entgegengesetzt ist; sie wurde verleitet, nach tonigen Effekten zu suchen, zu denen sie ihrer Natur nach gar nicht befähigt ist. Denn diese weist das kraftvolle Holz auf den charaktervollen Strich der einzelnen Linien. Immerhin wurde die Xylographie dadurch befähigt, als Reproduktionstechnik Kupferstich und Radierung aus dem Felde zu schlagen und als Illustrationsmittel an die erste Stelle zu rücken. Namentlich wurde durch sie jetzt erst die illustrierte Zeitschriftenliteratur möglich, die sich nun in allen Ländern ausbreitete. In Deutschland gaben den Ton die lustigen und launigen Meister der »Fliegenden Blätter« und der »Münchener Bilderbogen« an, die sich um ihren Begründer Caspar Braun scharten. Hier finden wir Moriz von Schwind an erster Stelle (Abb. 126), dann Adolf Oberländer (1845-1923), den Meister unsagbar komischer Tierkarikaturen, den behaglichen Edmund Harburger (geb. 1846,) die flotten Gesellschaftszeichner René Reinicke (geb. 1860), Fritz Wahle (geb. 1863) und Hermann Schlittgen (geb. 1859), der auch als geschmackvoller Maler im Kreise der



556. Alphonse Legros. Poetische Verzückung



557. Francis Seymour-Haden. Die Schleuse von Egham. Radierung

Sezessionisten auftrat. Franz Stuck hat gleichfalls mit Arbeiten für die »Fliegenden Blätter« begonnen. Der größte Künstler aber in dieser Schar ist Wilhelm Busch (1832—1907), der sich nach kurzem Aufenthalt in München in die Stille winziger Nester seiner hannoverschen Heimatprovinz zurückzog und dort seine in unzähligen Auflagen gedruckten humoristischen Epopöen in die Welt sandte. Es hat lange gedauert, bis man Busch künstlerisch recht erkannte. Doch wenn man ihn früher nur als einen Spaßvogel belachte, so wird er heute mit Recht als einer der größten Humoristen der Feder und des Stifts verehrt, die je gelebt haben. Buschs wahrhaft impressionistische Zeichnung, die in flüchtigen Umrissen ganze Welten vor unser Auge zaubert, mit einer summarisch geistreichen Andeutung das Charakteristische jedes Eindrucks zu wecken weiß, erlebte die höchste Bewunderung. Es ist ein genialer Instinkt, der in seinem oft scheinbar wirren Gekritzel, diesem Gewimmel von feinen, haarscharfen oder huschligen Strichen, Spiralen, Zackenlinien, nervös hingehauenen Schattenlagen, Punkten und Klecksen Ausdruck sucht und jedesmal auch findet (Abb. 558).

Alle diese Künstler aber zeichnen nicht mehr direkt auf das Holz, sondern ihre Vorlagen, die mit Feder, Bleistift oder Tuschpinsel gearbeitet sein können, werden von berufsmäßigen Xylographen, bald mit Zuhilfenahme der Photographie, in den Stock geschnitten. Menzel erzog sich seine Holzschneider (wie Friedrich Ludwig Unzelmann [1797—1854]) noch selbst. Ebenso machte es in Frankreich Gustav Doré (1832—1883), der sich für seine phantasievollen, aus einem schier unerschöpflichen Erfindungsreichtum quellenden Illustrationen zur Bibel, zum Don Quixote, zu Dantes Göttlicher Komödie (Abb. 193) in Héliodore Pisan einen trefflichen Xylographen heranbildete. Die jüngeren Künstler aber überließen allmählich ihre Zeichnungen völlig den gewerbsmäßigen Holzschneidern, die, ganz geschäftsmäßig in »Xylographischen Anstalten« einen Großbetrieb etablierend, oft ganz ins niedrige Handwerk verflachten.



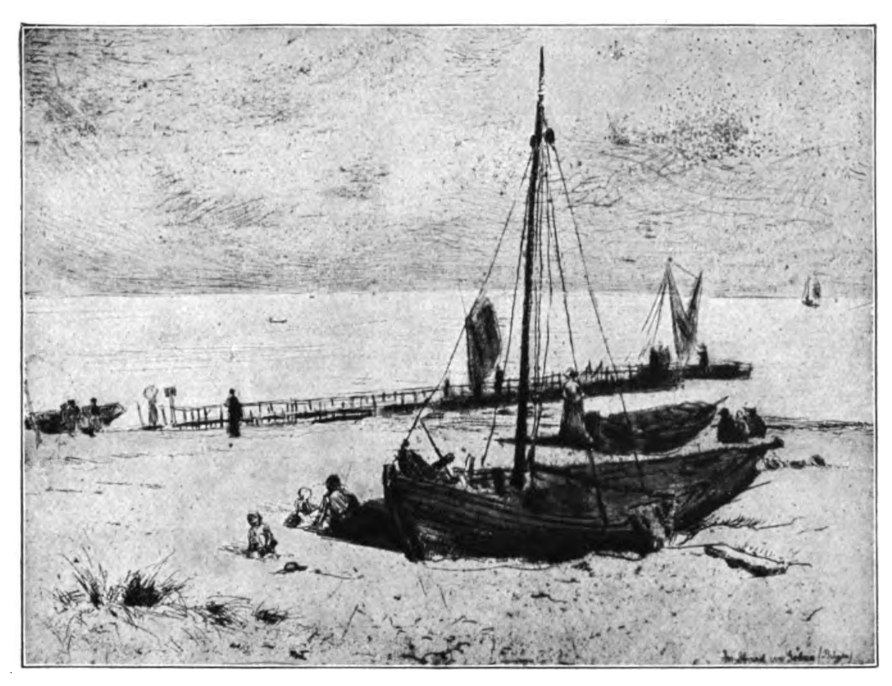
558. Wilhelm Busch. Schopenhauer und sein Pudel Zeichnung

Neben die deutschen, französischen und englischen illustrierten Zeitschriften traten dann auch die amerikanischen, die den alten Holzschnitt absolut und radikal in einen skrupellosen Tonschnitt verwandelten (vgl. dazu die Abb. 442 und 443, Seite 370 f.). Namentlich ein eingewanderter Deutscher, Friedrich Juengling (gest. 1889), trieb das xylographische Virtuosentum auf die Spitze. Sein Stichel folgte allen zeichnerischen koloristischen Kunststücken der modernen Maler, das alte zeichnerische Motiv des Holzschnitts ist bei ihm völlig verschwunden, von seiner dekorativen Absicht überhaupt nichts mehr zu merken. Nicht nur schwarze Striche und Punkte treten in dichten Schraffierungen auf, auch die feinen weißen Linien, die der Stichel aus der Holzplatte herausgräbt, kreuzen sich und geben ein Geflimmer von Licht.

Erst das Bekanntwerden der japanischen Farbenholzschnitte und das Aufkommen der dekorativen Bewegung erinnerten wieder daran, was denn eigentlich die Aufgabe dieser Technik sei, und da das Reproduktionsverlangen der Maler durch die neuen photomechanischen Erfindungen vollauf gestillt wurde, gewann man Zeit, sich aufs neue mit ihrem Wesen zu beschäftigen. Dabei ging man verschiedene Wege. Auf der einen Seite wurde die handwerksmäßige Nachbildung zur xylographischen Künstlerreproduktion verfeinert, wobei in Deutschland namentlich Albert Krüger (geb. 1858), auch ein Radierer von Rang (Abb. 560), durch seine meisterhaften farbigen Blätter nach Gemälden der Renaissance und Martin Hönemann (geb. 1858) durch die erstaunliche Virtuosität, mit der er Zeichnungen und Bilder moderner Künstler nachschuf, hervorragen. Auf der andern Seite entwickelte sich neben der Künstlerradierung ein Künstlerholzschnitt. In Paris setzte Felix Valloton (geb. 1865) die Xylographie wieder ganz auf die Kontrastwirkungen heller und dunkler, oder vielmehr rein-weißer und rein-schwarzer Flächen. Er hat mit der raffinierten Einfachheit dieser höchst persönlichen Technik kostbare Szenen aus dem Leben und scharf charakteristische Porträts geschaffen. Vielfach wurden durch das japanische Vorbild auch Versuche im Farbenholzschnitt angeregt. In England ist namentlich Nicholson der Vertreter dieser Richtung. In Deutschland hat Otto Eckmann (1865—1902) ganz als Schüler der Japaner farbige Schnitte von höchstem Reiz zarter Töne und gefälliger Linienanordnung geschaffen und Emil Orlik (Abb. 561), auf den schon hingewiesen wurde, seine meisterhaften kleinen Blättchen, oft nur mit Benutzung von grauen und gelblichen Farbenplatten zur Belebung des Schwarzweißbildes, geschnitten. Denn alle diese Künstler führen das alte Schneidemesser mit eigener Hand. In neuerer Zeit werden diese Experimente von der jüngeren Künstlergeneration in wachsendem Umfang aufgenommen; der Holzschnitt, der derbe,



559. William Strang. Holzschnitt



560. Albert Krüger. Am Strande von Goehren. Radierung

demokratische Gesell, ist dabei ein Aristokrat geworden, der sich nur an den kleinen Kreis der Kenner wendet.

Als neue Reproduktionstechnik trat im neunzehnten Jahrhundert neben den alten Hoch- und Tiefdruck des Holzschnitts und des Kupferstichs der Flachdruck der Lithographie, die Aloys Senefelder 1796 erfunden hatte. Wir sahen schon früher, wie die Zeichner und Karikaturisten sich gern der neuen Technik bedienten, durch die sich flüchtige Impressionen und weiche Pinselstriche beliebig nachdrucken ließen. Auch als Porträtiermittel hat die Lithographie vor der Ausbreitung der Photographie gute Dienste geleistet, Künstler wie der Wiener Joseph Kriehuber (1801—1876; Abb. 562) oder der Berliner Franz Krüger (s. o. S. 197 f.) haben darin Vorzügliches geschaffen. Um die Mitte des Jahrhunderts geriet der Steindruck, hauptsächlich als Reproduktionsmittel benutzt, ähnlich in Verfall wie der Holzschnitt, aber gleich diesem war auch ihm in den letzten Jahrzehnten ein neuer Aufschwung beschieden. Die Franzosen benutzten ihn wieder, wie zur Zeit des Bürgerkönigtums, zu lustigen und satyrischen Darstellungen des modernen Lebens. A. Steinlen (Abb. 563), Jean Louis Forain (geb. 1853), Adolphe Willette (geb. 1857), Jean Véber haben bald mit anklagendem Realismus, bald in impressionistischer Karikaturenzeichnung, die schlagend die Hauptlinien eines Gesichts oder einer Gestalt heraushebt, bald in pikanten Phantasieblättern vom Treiben der großen Welt, auf den Boulevards, in den Tanzsälen, auf dem Montmartre erzählt. Der Interessanteste dieser Gruppe aber war Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901), der entlaufene Sproß eines alten Aristokratengeschlechts, der in grotesk-raffinierten Verzerrungen und witzigen Abbreviaturen, die ihre Abstammung von Japan nicht verheimlichen, Erscheinungen und Figuren des modernen Paris in verblüffende Flächendekorationen verwandelte. Er teilte mit Degas die Neigung zu perversen Häßlichkeiten, zu ungewohnten Bewegungen und Linien, zu dicken alten und ausgemergelten jungen Tänzerinnen und Kokotten, zu der Welt des Theaters und der Cafés concerts, und er rang auch in Pastell- und Ölbildern mit den großen Impressionisten durch die Schlagkraft und



561. Emil Orlik. Markt in Grodeck. Radierung

geniale Sicherheit seiner Zeichnung (Abb. 564) und den Reiz seiner Farbenwirkungen. In Deutschland hat die neue Lithographie mildere Saiten aufgezogen und hauptsächlich dazu mitgeholfen, farbige Originalblätter zu billigem Preise zu schaffen, die imstande wären, den alten Öldruck aus den Bürgerhäusern zu verdrängen. Es war schon die Rede davon, wie sich Hans Thoma und der Karlsruher Künstlerkreis in dieser Richtung erfolgreich bemühten.

Die moderne deutsche Karikatur hat sich namentlich die neuen Möglichkeiten des Buntdrucks mit den Kontrasten breiter Farbenflächen, zu denen er drängt, zunutze gemacht. Nach-



562. Joseph Kriehuber. Matinee bei Liszt. Lithographie

dem Georg Hirth, wie zur Zeit der wiedererwachten deutschen Renaissance immer noch ein Anreger neuer Gedanken, in seiner Wochenschrift »Jugend« einen Mittelpunkt für die moderne Illustrationskunst und ihre dekorativen Bestrebungen gegeben hatte, erstand, wiederum in München, im »Simplizissimus« ein Karikaturenblatt, das rücksichtsloser, bitterer und schärfer als einst der Berliner »Kladderadatsch« die politischen Probleme vornahm und zugleich die Schwächen der Zeit und die Vorurteile der bürgerlichen Gesellschaft geißelte. Ein festgeschlossener Stamm glänzender Zeichner hielt hier dem modernen Deutschland einen gefürchteten Hohlspiegel vor: Th. Th. Heine (geb. 1867), der unbarmherzige Spötter, der in seinen halb japanischen, halb possierlich biedermeierischen Linien mit schallendem Gelächter die Zuchtrute über alle Torheiten schwang, Rudolf Wilke (1873—1909), der durch eine lachende, nervöse Kritzeltechnik in die übermütigsten Verzerrungen die Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit des Lebens hinüberrettete und namentlich durch seine Proletariergestalten, Landstreicher, Pennbrüder und ähnliches Gelichter bekannt geworden ist, Bruno Paul (geb. 1874), der vor keiner zeichnerischen Keckheit und Übertreibung zurückschreckte, Ed. Thöny (geb. 1866), der Schlittgens französierende Eleganz weiter führte, Olaf Gulbransson, der die zartesten Linien zu ungeheuerlichen Wagnissen von überwältigender Wirkung verleitet. Von den Zeitschriften ging es zur Buchillustration und, einen Schritt weiter, zur Buchausstattung überhaupt. Hier hatte England wieder neue Wege gewiesen, und aus dem präraffaelitischen Kreise, dem Europa so viele Anregungen verdankt, ging William Morris hervor, den man überhaupt den Vater der modernen angewandten Kunst nennen kann. Morris empfand den Widerspruch zwi-



563. A. Steinlen. Les lèvres. Zeichnung



564. Henri de Toulouse-Lautrec. Frl. Lender. Zeichnung

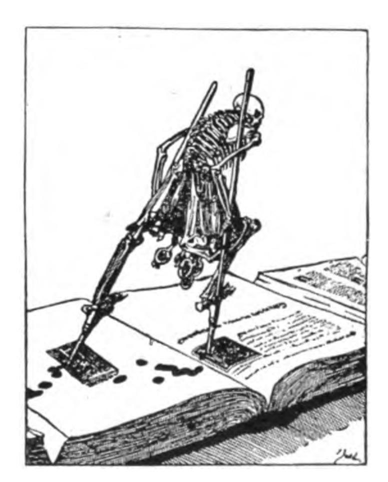


565. **Aubrey Beardsley. Seite aus »Kings Arthurs Life«. Holzschnitt**

schen den photomechanischen, lithographischen und sonstigen »malerischen« Illustrationen und den festgeschnittenen Typen des gedruckten Buches. In Verbindung mit Burne-Jones und Walter Crane reformierte er den Bildschmuck von Grund aus, indem er sich wieder an den Linienstil des alten Holzschnitts anlehnte. Konnte man die Xylographie selbst der bedeutenden Herstellungskosten wegen nicht überall in Anwendung bringen, so benutzte man wenigstens die holzschnittartige Zeichnung, die man vermittels der Hochätzung, also auch eines Hochdruckverfahrens, in beliebiger Zahl vervielfältigen konnte. Gegenüber der Gleichgültigkeit, die man seit Jahrzehnten in bezug auf die äußere Gestalt des Buches an den Tag gelegt hatte, ist man seitdem wohl oft ins andere Extrem verfallen, und mancher begeisterte Biblio-

phile hat nicht selten mehr an die Ausstattung eines Bandes als an seinen Inhalt gedacht. Doch die von Morris ausgegangenen Reformen haben überall Segen gestiftet. Man begann wieder Wert auf die äußere Form zu legen, in der man die Gaben der Dichter und Schriftsteller genießen und bewahren wollte: auf das Papier, auf den Schnitt der Typen, auf Druckausführung und Einband, auf Umschlag und illustratives Beiwerk. Die kunstvollen Bücher der Renaissancezeit konnten dabei den Weg weisen. Weit zurück lag nun die Geschmacklosigkeit der »Prachtwerke«, die jahrzehntelang auf dem Tisch des Bürgers prangten. Der Geist des Bilderschmucks aber wandelte sich gleichfalls; man erkannte, daß die früheren Darstellungen, in denen der Maler oder Zeichner das vom Dichter Gesagte einfach in seine Sprache übersetzte, lediglich der Phantasie des Lesers lästige Schranken auferlegten, und daß es die Aufgabe des Illustrators ist, die Worte des Textes entweder in ornamentalem Spiel zu begleiten, oder, den Gedanken des Dichters folgend und sie selbständig weiterverarbeitend, in freier Erfindung zu paraphrasieren. Während Frankreich sich an diesen Reformen weniger beteiligte, blieb England dauernd die führende Macht in allen Sachen des Buchgeschmacks. Einbandkünstler wie Cobden Sanderson wirkten vorbildlich auf den Kontinent hinüber. Und die feinsinnigen zeichnerischen Dichter-Interpreten des Präraffaelismus fanden ihre Nachfolger in dem Kreis, der sich um Aubrey Beardsley (1873—1899) bildete. Beardsley, der als ein Jüngling starb und dennoch ein Lebenswerk von fabelhaftem Reichtum hinterlassen hat, erscheint als die Verkörperung allerletzter Steigerungen und Verfeinerungen moderner Geschmackskultur. In seiner Mischung aus kühl berechnender, klarer Verständigung und schwül-exzentrischer Phantastik war er zugleich eine Parallelerscheinung zu dem dekadenten Raffinement des neuenglischen Ästhetentums in der Literatur (Illustrationen zu Wildes Salome; Yellow-Book; Life of King Arthur, Abb. 565). Ein preziöses Dandytum, das allem Alltäglichen aus körperlicher Abneigung in weitem Bogen ausweicht, wird gebändigt durch ein unerhörtes technisches Wissen, durch einen dekorativen Instinkt, der jede kleinste Arbeit zu einem in sich wahrhaft vollendeten Kunstwerk werden läßt. Beardsleys Blätter mit ihrem geistreichen Wechsel freier Flächen, aparter Ornamente und zarter, schmachtender Linien, seine melancholischen Pierrots, seine kränklichen, hysterischen, überschlanken Frauen in dem raschelnden Gewölk ihrer Spitzen und Rüschen, sind von einer Delikatesse der Zeichnung, die kein anderer unter seinen Zeitgenossen erreicht hat (Abb. 566). Präraffaelitische, französische, japanische Anregungen mischen sich, um in diesen gespenstischen Märchenfiguren alle geheimen Wünsche und Lüste der modernen Seele zu bannen.


566. Aubrey Beardsley. Zeichnung


567. Joseph Sattler. Zeichnung

Der englischen Buchkunst folgten namentlich Holland, Belgien und Dänemark mit Arbeiten von erlesenem



568. Jules Chéret. Dekorative Skizze

Geschmack und charakteristischer Eigenart. Aber auch Deutschland blieb nicht zurück. Künstler wie Joseph Sattler (Abb. 567), in dem der Geist der deutschen Renaissancemeister noch einmal lebendig wurde, wie Otto Eckmann, der zumal für das Ornament bahnbrechend war, wie Melchior Lechter, der ähnlich wie die Engländer, aber doch eigenartig, sich an die Gotik anlehnte, wie Th. Th. Heine, später namentlich Emil Rudolf Weiß (geb. 1875), sind hier vorangegangen. Die vergessene Kleinkunst der Exlibris-Zeichen ward wieder aufgenommen, ganze Zeitschriften stellten sich in den Dienst dieser Spezialität. Druckoffizinen, wie die des Leipzigers Drugulin und des Berliners Otto von Holten, Buchbinderfirmen und Verlagsbuchhandlungen hielten sich eifrig an die von den Künstlern aufgestellten Prinzipien.

Mit dem dekorativen Buchumschlag in engster Verbindung steht das Plakat. Denn auch dies Reklamemittel des Handels und der Industrie nahm dauernd die Mithilfe der Zeichenkunst in Anspruch und geriet mit in die große Reformbewegung. Die verbesserte und verfeinerte Farbendrucktechnik brachte auch hier die Möglichkeit, guter Kunst weite Verbreitung zu geben. Die Aufgabe, die es dabei zu lösen galt: der Fernwirkung zuliebe mit großen, lapidaren Linien und wenigen energischen Farben einen einfachen, summarischen Ausdruck für einen leicht faßbaren Bildgedanken zu finden, kam dem allgemeinen Streben entgegen, sich von der einseitig analytischen Manier des Impressionismus zu erholen. England ging voran, mit Plakatblättern, die in starken Farbenkontrasten, oft grotesken koloristischen Herausforderungen des Auges, nicht übersehen werden konnten. Aber Frankreich ward das Hauptland für dies Kunstgebiet, vor allem durch Jules Chéret (geb. 1836), den Großmeister der Pariser Affiche, der mit der lichten Eleganz und dem blitzenden Geistreichtum seiner Blätter den Charakter jedes Objekts zu treffen wußte, ob er einem Zauberkünstler oder einem Tingeltangel, einem Spielwarengeschäft, neuen Hustenpastillen, einem Eispalast oder einem Warenhause die riesige Visitenkarte entwarf. Überall tauchten tanzende, lachende, schwebende Gestalten auf, wie von den Künsten eines raffinierten Bühnenmeisters mit bunten Lichtern übergossen und stets in breiten Farbenfeldern auf die Fläche projiziert (Abb. 568). Toulouse-Lautrec, Forain, Steinlen und andere Meister der Pariser Zeichenkunst haben sich an diesen amüsanten Dingen beteiligt. Der Sinn für dekorative Wirkungen war erwacht, und die Japaner hatten gelehrt, mit wenigen Strichen deutlich zu sein. Von Paris, der Hochburg



569. Otto Eckmann. Plakat

des modernen Straßenlebens, ging das Plakat weiter nach Belgien, wo Henri Meunier und Berchmans seine originellsten Vertreter wurden, und nach Deutschland, wo wieder die Münchner, Th. Th. Heine und Otto Eckmann (Abb. 569) an der Spitze, vorangingen und die Berliner, wie Edmund Edel (geb. 1863) mit seinen lustigen Anschlägen, folgten. Später kam eine gewisse Unruhe in die Plakatbewegung. Statt der dekorativen Bildentwürfe suchte man lieber einzelne bezeichnende Gegenstände in klarer Zeichnung und stark wirkenden Farben mit kunstvoll angeordneter Schrift zu verbinden; Lucian Bernhard (geb. 1880) wurde hier führend. Inzwischen hatten sich schon die Sammler dieses Kunstzweiges bemächtigt. Plakatausstellungen wurden veranstaltet, Staatsanstalten, wie das Dresdener Kupferstichkabinett und das Berliner Kunstgewerbemuseum, legten öffentliche Sammlungen der besten Blätter an. Die Wirkung der Plakatkunst aber ging noch weiter; sie hat vielfach die Malerei, soweit sie sich dekorativen Aufgaben näherte, und mit ihr die gesamte kunstgewerbliche Bewegung der neuen Zeit sichtbar beeinflußt.

6. Kunst und Leben

Nach langen mühevollen Kämpfen hatte sich die Kunst im neunzehnten Jahrhundert aus Abhängigkeit zur Freiheit durchgerungen. Der Menschengeist, der sich selbst eine Epoche der Wissenschaft und der Technik geschaffen hatte, die ihn mit unwiderstehlicher Gewalt aus der Bahn seiner bisherigen Entwicklung schleuderte und ihm ein Reich des Verstandes aufbaute, fühlte sich aus der Natur seines Wesens heraus dazu angestachelt, diese neue Welt nun auch als ein Ganzes zu begreifen, ihre Bedeutung in den Symbolen zu fassen, welche die Kunst allein zu bilden imstande ist. Aber damit war nicht genug geschehen. Was Malerei, Plastik, Architektur, zeichnende Künste leisteten, stand ohne Verbindung nebeneinander. Es fehlte das Band einer neuen Kultur von gefesteten Formen, das imstande gewesen wäre, den Zusammenschluß herzustellen. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts mehrten sich die Stimmen der Sehnsucht, unsere Existenz aus der Vorherrschaft des Verstandesmäßigen, Logischen, Exakten, der materiellen Erwägungen und Interessen in eine Sphäre der Freiheit, Schönheit und Heiterkeit emporzuheben. Sie wurden nach und nach immer dringlicher. Ein neues großes Ideal tauchte auf: das ganze Leben künstlerisch zu gestalten, die Kunst nicht

als einen selbständigen fremden Faktor von außen her in das Dasein hineinzutragen, sondern unsere ganze Erdenwanderung mit künstlerischem Geiste zu umrahmen und zu durchdringen, nicht neben dem modernen Leben, sondern in ihm Kunst zu finden, es selbst mit seinen Wurzeln in den Garten der Kunst zu verpflanzen. England, der erste moderne Großstaat, der die Elemente der neuen Lebensbedingungen in sich aufgenommen und verbreitet hatte, übernahm auch in diesem wichtigen Abschnitt der Entwicklung die Führung. Es wurde schon der Bewegung gedacht, die kurz nach 1850 unter Gottfried Sempers begeisterter Mitarbeit in die Wege geleitet wurde. Zugleich trat die radikale Reformergruppe der Präraffaeliten auf, deren Streben sich von einer Erneuerung der Malerei bald auf eine Umwandlung alles dessen erstreckte, was unser äußeres Leben ausmacht. Die Ströme flossen zusammen in den Forderungen John Ruskins (s. o. S. 145), der mit ungeheurer Energie und hinreißenden Worten diesen Gedanken leidenschaftlichen Ausdruck lieh, und in William Morris (1834—1896), der die Theorie in die Praxis umsetzte. Was den auf Nachahmung der historischen Stile gerichteten Bemühungen der Staatsanstalten auf dem Festlande nicht gelingen konnte, weil sie die inneren Beziehungen zum modernen Leben außer Acht ließen, glückte hier, wo man die heimische Überlieferung organisch fortzubilden bestrebt war. Die Bewegung steht im engsten Zusammenhang mit der in der Architektur. Auch im Kunstgewerblichen waren die maßgebenden englischen Persönlichkeiten niemals darauf aus, um jeden Preis ein Neues zu finden. Ältere nationale Vorbilder sollten hier ebensowenig mißachtet werden wie irgendwo sonst im öffentlichen oder privaten Leben des Volkes. Die Formen der Gotik erschienen als die, an die sich am besten anknüpfen ließ, aus deren vernünftiger Durchdenkung und Verwertung der neue Geist in aller Ruhe von selbst eigne Gestaltungen gewinnen würde. Auf dieser Basis gründete Morris in den sechziger Jahren seine umfassenden kunstgewerblichen Unternehmungen, seine Werkstätten, in denen Kunst und Handwerk in innigster Verbindung die Herstellung von Gegenständen zu Gebrauch und Luxus jeder Art in Angriff nehmen sollten. Man begann beim Ornament, das man vom starren Zwang der Kopie erlöste und aus einer freien Stilisierung der heimischen Flora und Fauna neu bildete. Auch die Gotik hatte das angestrebt, aber unsere Augen sehen doch anders, erkennen die Natur schärfer, genauer. Andererseits erforderte der dekorative Zweck unerbittlich eine Vereinfachung der natürlichen Vorbilder, eine Umwandlung des Wirklichen nach den Gesetzen alter Schmuckformen, die wohl Erinnerungen an die Natur erwecken will, aber sie nicht abspiegeln darf. So entstanden die Flachmuster der Stoffe und Tapeten in großen, das Entscheidende aus der Fülle des Tatsächlichen heraushebenden Linien von wohltuendem Rhythmus, mit lichten, freundlichen Farben, die zu wohlerwogenen Akkorden zusammengestimmt wurden. So entstanden mit kluger Benutzung des Vorhandenen und Gewohnten, der gotischen, der Chippendale- und Sheraton-Muster, die Möbel und sonstigen Ausstattungsstücke des Innenraumes, in denen sich praktische Bequemlichkeit und Brauchbarkeit mit diskretem, nicht aufdringlichem, nie als Selbstzweck erscheinendem Schmuck verband. So entstanden die Gobelins und Glasmalereien, die Teppiche, Vorhänge und Gardinen, die vom Fluche der Tapeziererdraperie erlöst wurden, die mit sorgsamer Überwachung aller Einzelheiten hergestellten Bücher, von denen schon die Rede war. Die individuelle Arbeit der Hand wird in ihrem Wert gegenüber der unpersönlichen, schablonenhaft schaffenden Maschine erkannt, ihre leisen Unregelmäßigkeiten als Wohltat gegenüber der mechanisch hergestellten Korrektheit empfunden. Nicht auf möglichst viel Zierat kommt es dabei an, sondern auf Einfachheit und Ruhe, daß das Auge sich erquickt und mit ihm die Seele: weißgetünchte Decken, schlichte Tapeten, mit denen sich einfach gestrichene, gebeizte oder lackierte Paneele in die

Herrschaft der Wand teilen — große Flächen, die miteinander kontrastieren und harmonieren; dazwischen die Einrichtungsstücke des Zimmers, ohne Überladung, die sich selbst um ihre Wirkung bringt, kein Protzentum: Ehrlichkeit, Einklang. Die Worte, die in einem Saal der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906 mit großen Lettern an die Wand gemalt waren, können als Motto für das englische Kunstgewerbe wie für die gesamte dekorative Kunst dieser Zeit dienen: »Die Schönheit des soliden Materials!« — »Die Schönheit der gediegenen Arbeit!« — »Die Schönheit der reinen Zweckform!«



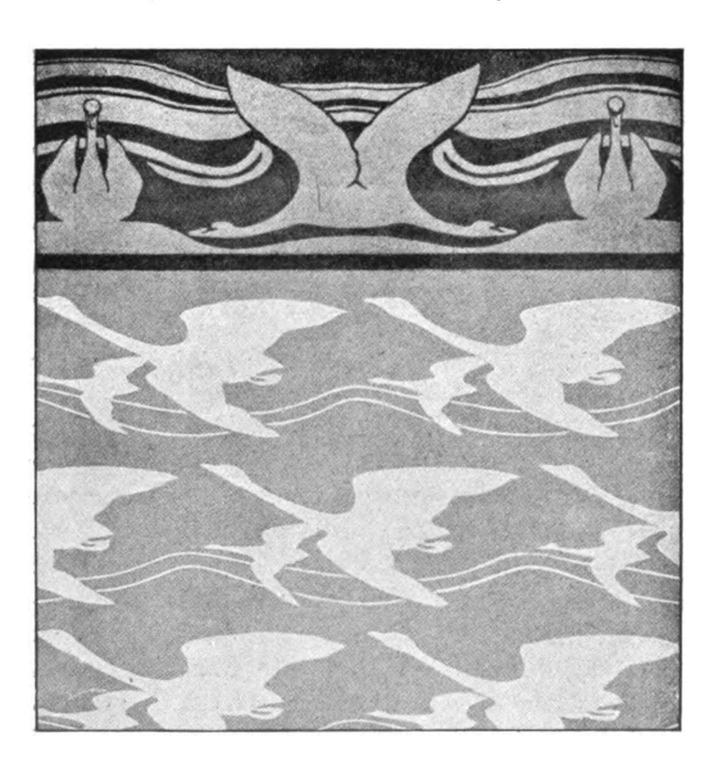
570. **Henry van de Velde. Vestibül der Kunsthandlung Arnold in Dresden**

Morris' Bestrebungen blieben dauernd fruchtbar. Sein Flachornament wurde von Künstlern und Fabrikanten (Liberty-Haus) fortgebildet und variiert. Seine Ideale der Buchausstattung fanden eine immer wachsende Schar von Vertretern. Andere führten die Prinzipien der Innendekoration, die er aufgestellt hatte, weiter aus. Baillie Scott und Macintosh strebten später, von japanischen Einflüssen angeregt, nach noch zarterem und sensiblerem Schmuck in den schlanken Linien, den blassen Farben, den delikaten Holzarbeiten, dem leicht verstreuten Blumenschmuck an Decken, Stoffen, Tapeten, der noch lieber einem ganz einfachen geometrischen Ornament, einem Quadrat oder Rechteck, weicht; alle materielle Schwere scheint den Gegenständen dieser Zimmer genommen zu sein. Im Gegensatz dazu betonte F. A. Voysey (geb. 1830) die ländliche Schlichtheit, deren Primitivität in der liebevollen Sorgfalt der künstlerischen Behandlung einen neuen Reiz erhielt.

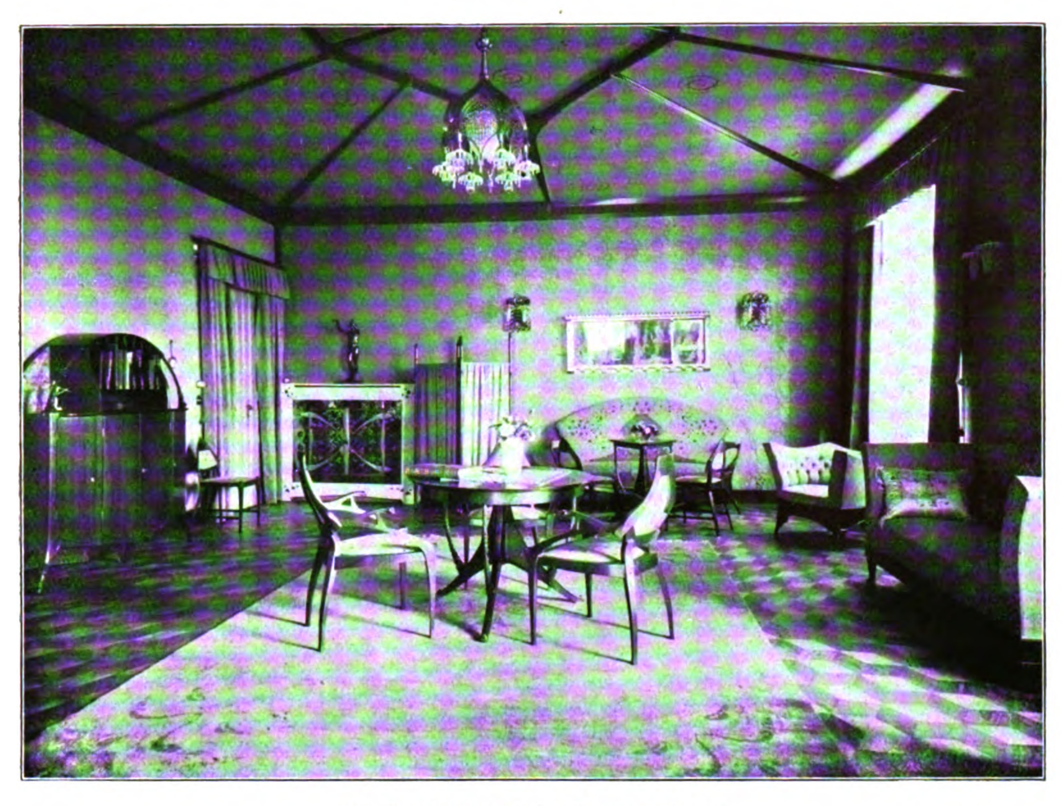


571. Hermann Obrist. Brunnen. München

Von England aus wanderten die modernen Grundsätze über den Ozean, wo die Gesetze der Sachlichkeit und des Komforts bei den Amerikanern auf inniges Verständnis stießen, und über den Kanal. Zunächst nach Belgien, wo Serrurier und nach ihm Henry van de Velde (geb. 1863) das gesamte Gebiet der Innendekoration reformierten und, wie wir bei Horta sahen, auch auf die Architektur hinüberwirkten. Van de Velde hat im Laufe der Jahre alle Zweige des Kunsthandwerks befruchtet, die Möbel und die Stoffe, die Silbersachen und die Schmuckstücke, die Tapeten und die Portieren, die Damenkostüme und die Fächer, die Beleuchtungskörper und den Buchschmuck, die Glasfenster und die Teppiche. Sein Heiligtum ward das Gesetz der Zweckmäßigkeit, aus dem er als einzig erlaubten Schmuck, der von der Erkenntnis der Entstehung des Gegenstandes nie ablenken soll, die geschweifte und sich windende Linie entwickelte, die abstrakte, niemals Erinnerungen an irgendwelche realen Dinge der Natur erweckende van de Velde-Linie in ihrem unendlichen Fluß, die eine interessante Zeiterscheinung neben dem malerischen und plastischen Impressionismus und dem Auflösen der alten musikalischen Formen ist und als das Symbol einer Sehnsucht gedeutet werden mag, die sich ihrer Unerfüllbarkeit bewußt ist. In ihr erblickt er den Ausdruck unseres Wesens, in ihr den einzig wahrhaft dekorativen Schmuck. Alle Beziehungen zu Blumen- und Tierformen werden streng ausgeschaltet, sie sind ihm Überbleibsel der Renaissance — und Renaissance, das ist »ein verbrecherisches Spiel des Lebens mit dem Tode«. Van de Velde hat mit dieser dogmatischen Strenge und logischen Schärfe sich hauptsächlich zu einem Meister für solche Aufgaben erzogen, die mehr sachliche als schmuckvoll-behagliche Lösungen erfordern; seine praktischen Eßzimmer, Korridore, Ladeneinrichtungen,



572. Walter Leistikow. Tapeten-Entwurf



573. **Bernhard Pankok. Empfangszimmer.**
Ausgeführt von den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk zu München

seine hygienischen Schlaf- und Baderäume, seine Herren- und Arbeitszimmer, die zum Fleiß zu zwingen scheinen, sind vorbildlich in ihrer unerbittlichen Beschränkung auf das Wesentliche (Abb. 570). Es überrascht nicht, van de Velde als Maler unter den Dogmatikern des Neoimpressionismus zu finden. Aber gerade auf dieser Einseitigkeit beruhte die Festigkeit und Geschlossenheit seiner künstlerischen Persönlichkeit, der eine so bedeutende agitatorische und pädagogische Kraft innewohnte.

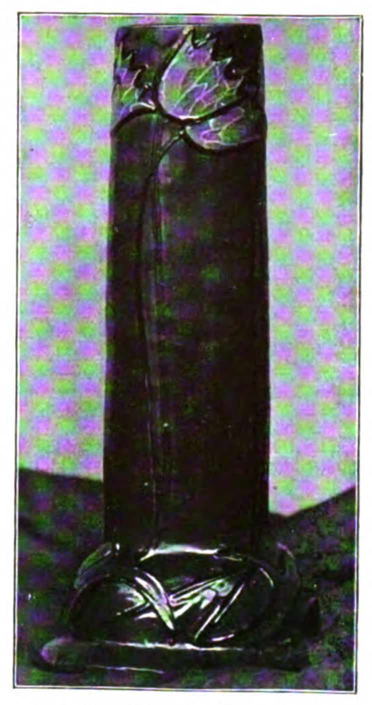
Deutschland, das mehr als die Länder älterer Kultur von wahrem Heißhunger nach einer Erneuerung des Kunstgewerbes erfüllt war, vernahm mit wachsender Erregung von den Bewegungen in England und Belgien. Gierig stürzten sich unsere Künstler auf die glückverheißenden Anregungen, merkwürdigerweise nicht zuerst die Architekten, sondern vor allem die Maler. Rings erblühten tausend ungeahnte Aufgaben, um deren Lösung sie sich mühten. Zuerst im Anschluß an die ausländischen Vorbilder, dann selbständiger, oft mit Anlehnung an Motive der deutschen Volkskunst und Überlieferung, die sich als fruchtbar erwiesen, namentlich der früher geschmähten Zeit des Biedermeiertums. Weniger ästhetisch-zurückhaltend als die Engländer, weniger abstrakt als die Belgier, mit mehr Lust an kräftigen Farben, an derben, behäbigen Formen, an phantasiereichem Spiel gingen sie daran, neue Muster für Schränke und Stühle, für Stickereien und Beschläge, für Öfen und Porzellanstücke, für keramische Gefäße zu Gebrauch und Zierat, für Lampen und Kronen, die unter dem Einfluß der elektrischen Beleuchtung mit ihren zu freier und leichter Anordnung drängenden, seidenumwickelten Drähten ohnehin eine Umwandlung erforderten, für Polsterstoffe und Goldschmuck und Tisch-



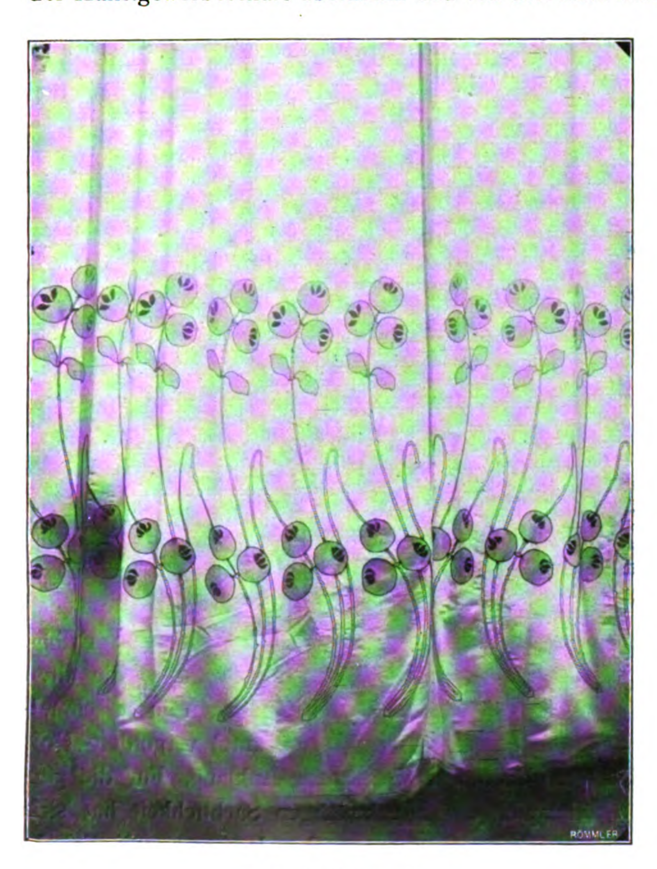
574. Bruno Paul. Arbeitszimmer

gerät, kurz, für alles zu finden, was zu unserm täglichen Leben und zu unsern festlichen Stunden gehört. Auch die freien Stilgesetze der Japaner wurden studiert. Brinckmanns großes Werk vermittelte schon in den achtziger Jahren die Kenntnis der ostasiatischen Kunst. 1892 gab der in Paris lebende Hamburger S. Bing seinen »Japanischen Formenschatz« heraus, ein modernes Seitenstück zu Hirths älterem »Formenschatz der Renaissance«. Einer der ersten, die von der »freien« zur »angewandten« Kunst übergingen und gleich das ganze Gebiet durchstreiften, war dann Otto Eckmann (1865—1902). Mit ihm fochten in München H. K. E. von Berlepsch-Valendas, der Möbelkünstler, Hermann Obrist (geb. 1862), der kunstvolle Schöpfer origineller Stickereien von japanischer Zartheit, später der Begründer neuer Formen der dekorativen Plastik (Abb. 571, in Berlin Melchior Lechter, der die Glasmalerei, oder vielmehr die Kunst farbiger Fenster aus gebrannten und verbleiten Glasstücken von tiefem, glühendem Kolorit verjüngte, Walter Leistikow, der von stilisierenden Gemälden eine Zeitlang zu rein dekorativen Entwürfen, Tapeten (Abb. 572), Teppichen, auch Möbelstücken und Webereien in altnordischem Stil überging. Eine jüngere Münchner Gruppe, an der Spitze die Maler Richard Riemerschmid (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872), und Bruno Paul (geb. 1874), der Karikaturenzeichner, führte zur Begründung der »Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk« (Abb. 573), die später in ähnlichen Bildungen in Dresden, Leipzig und anderen Stellen Nachahmung fanden. Bruno Paul ward dann 1906 als Direktor der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums nach Berlin berufen, wo er seitdem auf dem Gesamtgebiete der Innendekoration und des Möbelbaus eine ungemein fruchtbare und anregende Tätigkeit entfaltete, schließlich selbst zur Architektur überging (Abb. 574). Überall in Deutschland bilden sich Zentren für diese Bestrebungen. In Karlsruhe ward Max Läuger der Begründer einer neuen Keramik mit kräftigen Farben und kunstvollen Glasuren (Abb. 575), dem bald zahlreiche andere Künstler, langsamer die staatlichen Manufakturen folgten. In Wien waren es die Wagner-Schüler, vor allem Josef Olbrich (1867 bis

1908, Abb. 576), Josef Hoffmann (geb. 1870), Josef Urban (geb. 1872), Koloman Moser (geb. 1868, Abb. 577) und andere (zum Teil später in den »Wiener Werkstätten« vereinigt), die solche Gedanken aufnahmen. Die Wiener haben es bei diesen Bemühungen am weitesten in der Bildung einer geschlossenen Stilsprache gebracht. Aus altösterreichischen, englischen, schottischen (Macintosh) und japanischen Elementen schufen sie sich ein System neuer Schmuckformen von einer etwas preziösen, aber ungemein zierlichen und geschmackvollen Einfachheit, für welche die sparsam in freie Flächen gesetzten, kreisförmigen oder viereckigen Zierstücke und Ornamente, die geradlinige Rechteckigkeit der Umrisse, die aus ganz schlichten Mustern, am liebsten Ton in Ton gewebten Stoffe charakteristisch sind. Olbrich ward dann von Wien nach Darmstadt berufen, in die Künstlerkolonie des Großherzogs Ernst Ludwig. Dort war eine Zeitlang auch Peter Behrens (geb. 1868, Abb. 578), tätig, der nachher in Düsseldorf die Leitung der Kunstgewerbeschule übernahm und von dort nach Berlin



575. Max Läuger. Fayence-Vase



576. Josef Olbrich.
Vorhang in der Wohnung eines Wiener Kunstfreundes

übersiedelte. Paul Schultze-Naumburg (geb. 1869), ein fruchtbarer Anreger auf vielen Gebieten, gründete bei Kösen die »Saalecker Werkstätten«, in deren Arbeiten die allgemein modernen Formen durch eine stärkere Anlehnung an die deutsche Architektur und die bürgerliche Wohnhauseinrichtung der ersten Hälfte des Jahrhunderts modifiziert erscheinen (Abb. 579 und 543). Auch Weimar, das schon einmal, zur Jugendzeit Böcklins, Begas' und Lenbachs, den Versuch gemacht hatte, ein Mittelpunkt deutschen Kunstlebens zu werden, wurde eine Zufluchtsstätte aller modernen Gedanken. Hier fanden sich Hans Olde, Ludwig von Hofmann, Adolf Brütt ein und mit ihnen van de Velde, der längst in Deutschland heimisch geworden war und nun in der thüringischen



577. Koloman Moser. Lachszug
Entwurf für Weberei

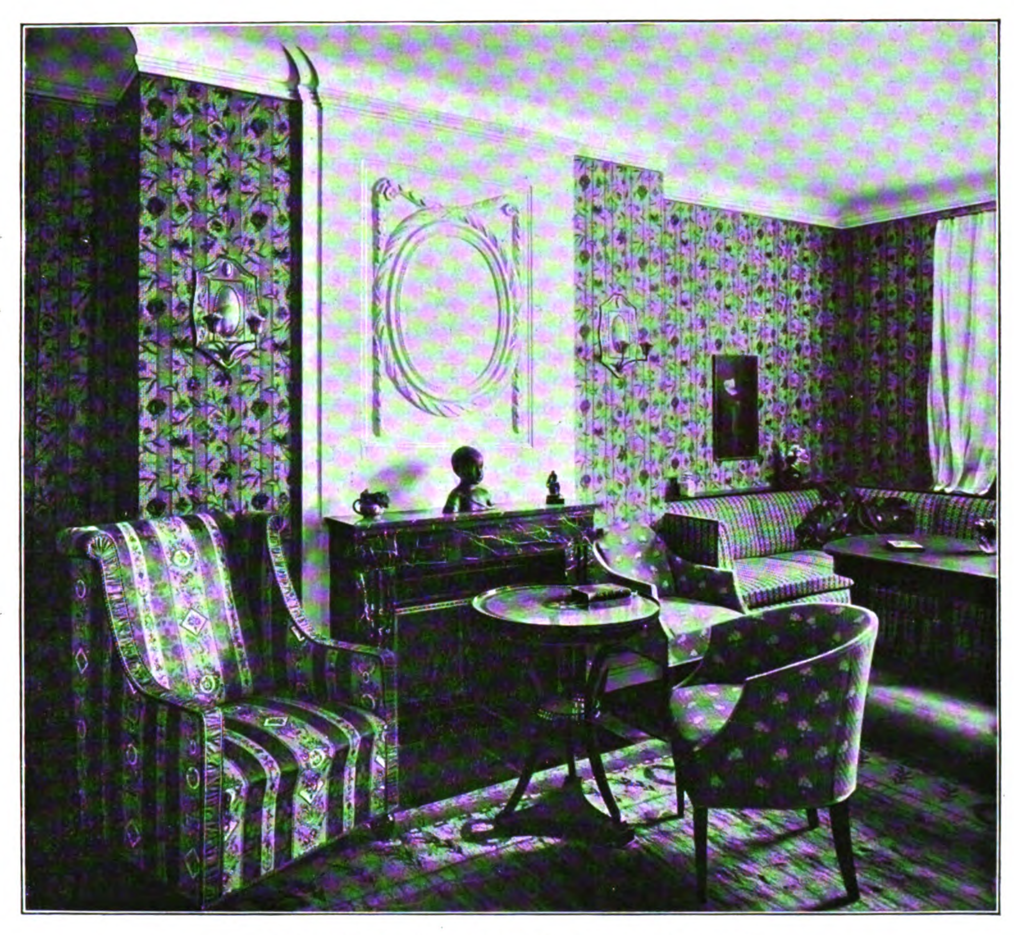


578. Peter Behrens. Leuchter

Hauptstadt praktisch und erzieherisch arbeitete. Von Bedeutung war schließlich im Jahre 1907 die Begründung des »Deutschen Werkbundes«, der im Gegensatz zu der früher vorherrschenden wirtschaftlichen Behandlung der Angelegenheiten des Handwerks und Kunstgewerbes die Pflege der künstlerischen Tätigkeit der einzelnen Kunsthandwerker wie der kunstgewerblichen Firmen auf sein Programm setzte und alle Kräfte und Persönlichkeiten zusammenzuschließen sucht, deren Streben sich in dieser Richtung bewegt. Eine umfassende Vereinigung der praktischen Arbeit trat daneben: die »Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst«, hervorgerufen durch die vordem unbekannten großen Aufgaben, welche die großen deutschen Schiffsgesellschaften, zum neuen Geschmack bekehrt, dem aufblühenden Kunstgewerbe stellten.

Die Übertreibungen blieben nicht aus. Die neue Freude an den Resten der Biedermeierzeit wurde, statt als Anregung genommen zu werden, als Selbstzweck gefaßt und artete in eine unerträgliche Biedermeierei aus, die lediglich mit Kopien wirtschaftete, die mißverstandene geschwungene Linie der Belgier führte zu den unmotivierten Bandwürmern, die den Kunstfreund in Schrecken setzten, die japanische Blumenstilisierung der Münchner zu dem von einer übereifrigen Industrie in Mode gebrachten »Jugendstil«, der ungeheure Verirrungen und Geschmacksverwilderungen im Gefolge hatte. Aber der Kern der neuen Errungenschaften blieb dennoch unverloren. Aus mancherlei Unsicherheit und Verwirrung entwickelte sich ein von Spielerei und Snobismus freier, aus den Anforderungen der Praxis und der künstlerischen Durchdringung des Handwerksbetriebes entstandener deutscher Stil.

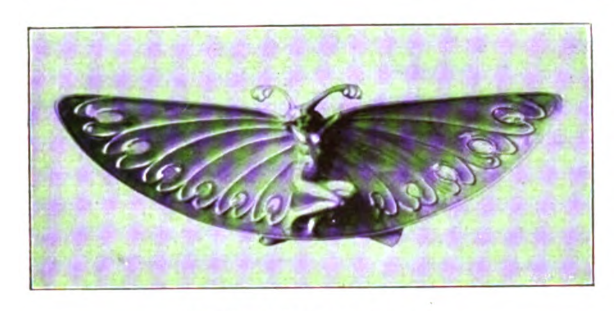
Gestützt und ermutigt wurden die Deutschen von dem frischen Leben, das ringsum in allen Ländern erblühte. Zwar Frankreich hielt sich zurück. Die Franzosen hingen in der Inneneinrichtung nach wie vor mit zärtlicher Liebe an den alten Stilen des achtzehnten Jahrhunderts vom Louis XIV. bis zum Empire-Geschmack. Die Bemühungen zweier Pariser Magazine, »L'Art nouveau« und »La maison moderne«, die neuen ausländischen Muster einzuführen, blieben fast ohne Erfolg. Vereinzelte Künstler, die, wie George de Feure, die alten Formen behutsam mit den modernen Gedanken zu verschmelzen suchten, wobei auch das (sonst verpönte) vergoldete Holz wieder auftreten mußte, fanden mehr Anklang. Für die germanischen Prinzipien der zweckmäßigen Sachlichkeit hat sich in Frankreich wenig Begeisterung wecken lassen; nur die Schule von Nancy ist mit bemerkenswerten kunstgewerblichen Arbeiten modernen Gepräges hervorgetreten. Doch hat Paris in der



579. **Paul Schultze-Naumburg. Zimmer eines Junggesellen. Ausgeführt von den Saalecker Werkstätten**

Luxusindustrie nach wie vor ein gewichtiges Wort mitgesprochen. Neue Porzellanarbeiten der Manufaktur von Sèvres, die sich verjüngte (Tänzerinnen in Biskuitmasse von A. Léonard, Abb. 581), die derben Keramiken von Bigot, die sorgsam glasierten Poterien von Delaherche, von Dalpeyrat und Lesbros, vor allem aber die kunstvoll geschnittenen Gläser aus mehreren zusammengeschmolzenen Schichten von Emile Gallé in Nancy (1849—1904) und die Schmuckstücke von René Lalique, phantastische Dichtungen aus Gold, reizvoll verwerteten Halbedelsteinen, natürlichen Perlen und transluzidem Email (Abb. 580), nahmen im Geschmack und in der Feinheit der Erfindung und Ausführung, in Form und Farbe einen sehr hohen Rang ein.

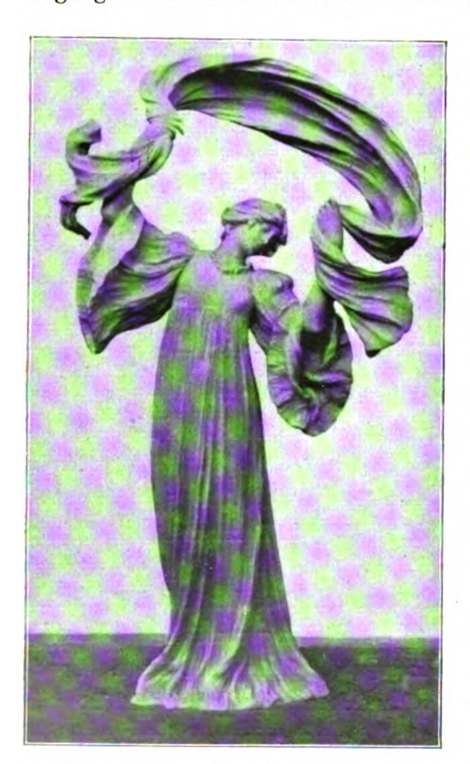
In der Porzellankunst freilich wurden die Franzosen von den Nordländern in Schatten gestellt. Die Kopenhagener Manufaktur hat sich unter der Leitung von Arnold Krogh mit ihren kostbaren Unterglasurmalereien, zarten hellblauen und hellgrauen Blumen-, Landschafts- und Ziermotiven auf dem Grunde des schön behandelten milchig-weißen Materials und mit ihren realistisch stilisierten Tierplastiken (Abb. 582) die unbedingte Führerschaft auf diesem Gebiet erworben. Die Firma Bing u. Gröndal in Kopenhagen hat allerdings der Staatsfabrik, namentlich mit ihren durchbrochenen Vasen und Schalen, scharfe Konkurrenz



580. René Lalique. Brosche

gemacht, hat überdies dann wieder die Königliche Manufaktur durch diese eigenartigen Erzeugnisse unmittelbar beeinflußt. Auch die schwedische Firma Rörstrand hat sich an diesem Wettlauf beteiligt, während sonst Schwedens und Norwegens kunstgewerbliche Bedeutung mehr in den Stickereien und Webereien beruhte, die sich an alte einheimische Muster anschlossen. Gerhard Munthe (geb. 1849) und eine Dame, Frida Hansen, haben vorzügliche dekorativ stilisierte Vorlagen für große Wandteppiche geliefert, die in den eckigen, harten Linien und Winkeln und in den munter leuchtenden Farben der altnordischen Volkskunst gehalten sind. Auch im nördlichen Deutschland hat man ähnliches versucht: in den gewebten kleinen Wandteppichen von Scherrebeck, dessen kunstgewerbliche Kolonie sich indessen keines langen Lebens erfreute. Einen eigenen Weg ging namentlich Holland, wo sich aus den internationalen Anregungen, aus den eigentümlichen Einwirkungen durch die exotischen Kulturen der Kolonien und aus den Bedürfnissen des häuslichen Lebens ein alle Zweige umfassendes Kunstgewerbe von einem wunderbar sicheren modernen Geschmack und zugleich typisch holländischen Charakter gebildet hat.

Was indessen den kunstgewerblichen Aufschwung jener Jahre von allen ähnlichen Bewegungen früherer Zeiten wesentlich unterschied, war, wenigstens in den hauptsächlich beteiligten Ländern, das neue Ziel, das nur in einem demokratischen Zeitalter auftauchen konnte: nicht allein für einen kleinen Kreis von Besitzenden und Kennern, sondern für die Masse des ganzen Volkes zu schaffen. Schon Ruskin und Morris hatten solche Gedanken, aber sie gingen in ihrer Liebe zum Handwerk so weit, daß sie die Fabrikarbeit völlig verpönten und ihren Gegenständen dadurch zu Preisen verhalfen, die sie für jeden Käufer mit beschränkten Mitteln unerschwingbar machten. Es war auch weiterhin noch lange der Fehler des modernen Kunsthandwerks, daß es stets auf Einfachheit hinwies und dann doch wieder zu Amateur- und Snobpreisen aufschnellte. Die spätere Zeit hat, namentlich in Deutschland, darin einen Umschwung gebracht. Die Dresdner Kunstgewerbeausstellung von 1906 mit ihren Vorführungen von schlichten und geschmackvollen Maschinenmöbeln, von billigen und verständigen Einrichtungen für das mittlere Bürgertum, von Arbeiterhäusern (mit denen die Firma Krupp in Essen in ihren rühmenswerten Kolonien vorangegangen ist), von Arbeiter Mietswohnungen und Dorfschulbauten hat den Beweis geliefert, mit welcher Energie man diesen hohen



581. A. Léonard. Tänzerin. Modell Sèvres-Porzellan

Zielen zustrebte. Zugleich wurden die Bewegungen wichtig, die auf eine allgemeine Reform der großstädtischen Wohnungsverhältnisse — die Berliner »Städtebau-Ausstellung« von 1910 gab hier bedeutsame, lang nachwirkende Anregungen — und auf die Begründung von »Gartenstädten« aus künstlerisch-praktischem Geiste hinarbeiten. Die letzten Wünsche, die hier vorschweben, werden immer ein Traum bleiben. Doch auch ihm nachzustreben ist des Schweißes der Edlen wert. Die Menschheit wird in ihrem ganzen Umfang niemals völlig in künstlerischem Geschmack und Genießen leben, so wenig wie im ewigen Frieden. Aber was praktisch zunächst erreichbar, möglich und notwendig ist, das ist die Herstellung eines ästhetischen Barometerstandes der allgemeinen Volksbildung, bei dem der deutsche Künstler, wie heute schon der deutsche Musiker, getragen wird von der Anteilnahme einer größeren und verständnisvolleren Menge als bisher.



582. E. C. Liisberg. Eisbär. Modell
Kopenhagener Porzellan



583. Paul Cézanne. Kartenspieler

Fünfter Abschnitt

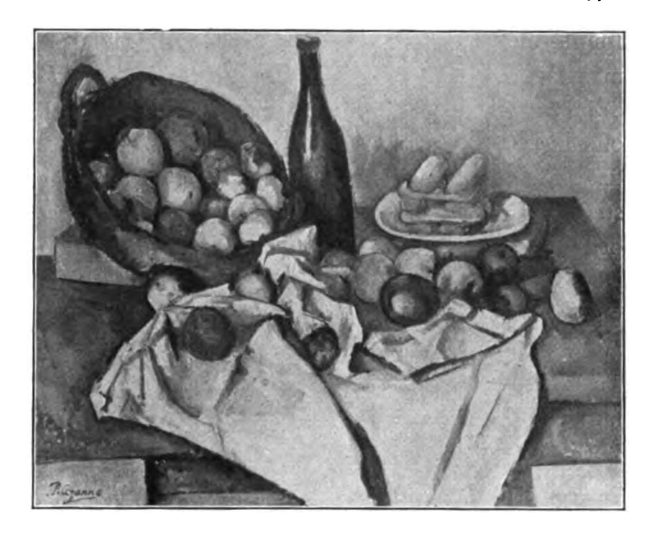
1900—1920

1. Die Überwindung des Impressionismus

Und wieder bog der Weg der Kunst, wie der des gesamten Lebens der Kulturvölker, zu neuen, unbekannten Zielen um. Das neunzehnte Jahrhundert war ein Zeitalter der unbedingten Naturherrschaft gewesen. Es war bestimmt von einem machtvollen, alles zurückdrängenden Gefühl für die Realität der mit den Sinnen wahrgenommenen Erscheinungen, für das Diesseitige und Irdische und mit der Vernunft Begriffene. In der vertieften Erkenntnis und der alle früheren Kombinationen weit übertreffenden Ausnutzung der Naturkräfte feierte die Wissenschaft ihre Triumphe, sah die Menschheit ihr Glück. Was in den Zeiten der Renaissance begonnen hatte, was dann im siebzehnten Jahrhundert besonders durch die Begründung der modernen Naturwissenschaften vorwärtsgetrieben worden war, erlebte nun seine höchste Ausbildung: ein sinnenfrohes, in sich ruhendes und Genüge findendes Wirklichkeitsbewußtsein, dem die Außenwelt allein Erlebnis und Maßstab wurde, und neben dem die metaphysischen Forderungen allmählich verstummten.

Mit wunderbarer Logik wuchs aus diesem weitverzweigten, doch in seinen Gliedern fest verknüpften Komplex von Vorstellungen und Überzeugungen die Art der künstlerischen Strömungen hervor, die wir Realismus, Naturalismus, Impressionismus nennen. Der Geistesverfassung der Menschen dieser Epoche entsprach eine Kunst, die, von der Vielfältigkeit und dem verwirrenden Reichtum des modernen Lebens und der mit neuen, weiter geöffneten

Augen betrachteten Natur geblendet und zugleich beglückt, im analytischen Erfassen der umgebenden Wirklichkeit ihre Lust und ihr Ziel sah. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen der materialistischen Weltanschauung, der experimentellen Wissenschaft, den sich überstürzenden technischen Neuerungen, der durchgreifenden Mechanisierung der gesamten Produktion auf der einen Seite und der bis zu Manet und Rodin, zu Leibl und Liebermann reichenden künstlerischen Entwicklung auf der anderen Seite. Die Wirklichkeit der Natur und des Lebens bleibt auch hier die große Lehrmeisterin, die einzige Wahrheit; mehr als das: sie wird die Herrin in der Kunst, der Künstler beugt sich bedingungslos vor ihr. Wenn auch im Verlauf der Jahrzehnte der Beginn jeder neuen Etappe dem Zuschauer etwas Unerhörtes und Unerträgliches zuzumuten schien — im Grunde war es eine einzige gerade Linie, die hier fortgeführt wurde, fand die Geistesverfassung der Gesamtheit in den Werken der Kunst bezeichnenden Ausdruck und Niederschlag. Ob der Naturalismus der Wirklichkeit mehr objektiv gegenübertrat, der Impressionismus wieder mehr das Recht der Subjektivität für sich in Anspruch nahm und wiedergeben wollte, wie sich der Eindruck bestimmter Ausschnitte des Weltbildes ringsum in der Persönlichkeit des Künstlers zur Form gestaltete — es bleibt sich im Grunde gleich. Wir haben hier nur Varianten desselben Lehrsatzes, der darauf hinausläuft, daß das jeweilig abgegrenzte Stück Umwelt in seiner Wesenheit erfaßt und gespiegelt werde. Gewiß nicht in einer schlichten Reproduktion seiner Einzelheiten und Zufälligkeiten, sondern in einer wählenden und verdichtenden Zusammendrängung seiner entscheidenden Züge. Aber wohlgemerkt: der entscheidenden Züge seiner äußeren Erscheinung. Was erstrebt wird, ist nicht ein Abklatsch der Wirklichkeit, vielmehr ein persönliches Neuschaffen, ein Prozeß der Empfängnis und Zeugung. Doch Grundlage aller Voraussetzung, Zielsetzung und schöpferischen Arbeit ist die Hingabe an das Seiende, das außerhalb des Künstlers selbst liegt.



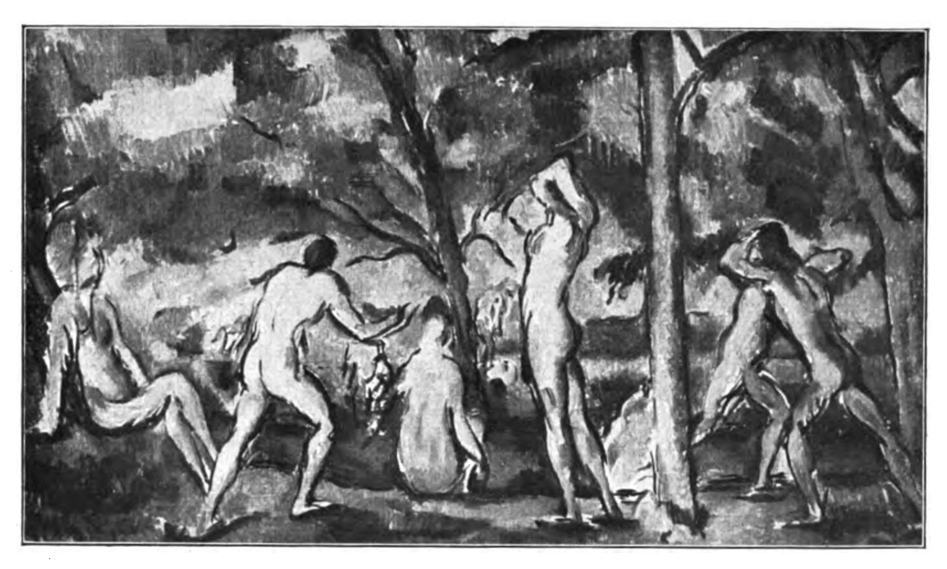
584. Paul Cézanne. Stilleben

Die jüngere Generation aber, die nun auftrat, konnte hierbei ihr Genüge nicht mehr finden. Lauter und lauter warf sie der allzu »naturnahen« Kunst Mangel an Phantasie, sklavische Dienstfertigkeit vor der Wirklichkeit, Geistes- und Gefühlsarmut, Stumpfheit gegen die tiefsten Forderungen menschlichen Innenlebens vor. Der Impressionismus hafte am Äußeren, am Schein und an der Haut der Dinge, am Physiologischen und Optischen, als eine ausgesprochene Oberflächenkunst. Die Maler aber wollten nun nicht mehr nur »Augentiere« sein, nicht lediglich Wesen, die nur aus Netzhaut gebildet sind: darauf angewiesen, Eindrücke von außen zu empfangen, die gleichsam nicht weiter als bis zur Netzhaut vordringen, um von dieser Spiegelung allein das Gesetz ihrer künstlerischen Neuschöpfung zu empfangen. Nur eins übersah das aufsteigende Geschlecht, weil es noch nicht genug Distanz zu den Vorgängen der letzten Vergangenheit hatte: daß nämlich im Grunde schon der

Impressionismus durch die entscheidende Bedeutung, die er dem subjektiven Künstlertemperament zuerkannte, den ersten Schritt getan hatte, um die absolute Herrschaft der Wirklichkeit draußen zu erschüttern. In dem Augenblick, wo der Lehrsatz aufgestellt wurde, nicht die objektive Wiedergabe des Naturvorbildes sei das Wesentliche, sondern: wie der Künstler darauf reagiere, war bereits der Fuß in ein Neuland gesetzt. Am merkwürdigsten und deutlichsten prägte sich das bei den »Neoimpressionisten« aus, welche die prismatische Zerlegung der natürlichen Mischungen in reine Farben mit gelehrter Gründlichkeit durchführten (s. o. S. 290). Denn gerade der Neoimpressionismus ging über das optisch-sinnliche Spiel, das er scheinbar, fast doktrinär, als Selbstzweck trieb, weit hinaus. Die errechneten Mosaikgebilde wurden auf geheimnisvolle Weise zu gesteigerten Abbildern der äußeren Welt. Die unzähligen kleinen Tupfen, Vierecke und Kreise wuchsen zusammen zu einer Schicht von hellsten Lichtern, farbig belebten Schatten, zitternden Lufttönen, die sich wie ein aus der letzten Essenz der Wirklichkeit gewobener Schleier über die Dinge legen — wie ein Schleier, der allerdings auf experimentelle Art geknüpft wurde, der aber gleichwohl, auf jenen rätselhaften Wegen, auf denen künstlerische Wirkungen gewonnen werden, zu einer der Wahrheit schon wieder entrückten oder überlegenen, fast mystischen Bedeutung gelangte. Man fühlte vor den besten Bildern Seurats, Signacs, van Rysselberghes den Zauber dieser Wandlung. Sie gingen von einem Fanatismus der naturforschenden Malerei aus, die ihre Objekte gleichsam unter das Spektroskop nahm, und endeten unversehens in der Freiheit schöpferischer Neugestaltung. Das geschah durchaus nicht nach bestimmtem Plan, vielmehr beinahe entgegen der ursprünglichen Absicht. Die Landschaften, Seestücke und Bildnisgruppen dieser französisch-belgischen Gruppe, von einer festgeschlossenen Schulmäßigkeit zusammengehalten und oft schwer auf ihre persönlichen Urheber hin unterscheidbar, erhielten jenes rätselhafte »Je ne sais quoi«, das weit abliegt von unmittelbarer Naturnachbildung und auf Wirklichkeitsillusion beinahe verzichtet. Es ist bereits ein sehr selbständiges Spielen mit den Weltdingen, eine durch das Medium der Farbe gegangene Vergeistigung.

Doch was hier noch unbewußt geschehen war, ward nun bewußt, klarer, mit planmäßiger Entschlossenheit angefaßt. Die Welt des neunzehnten Jahrhunderts versank. Die überwältigende Fülle der neuen Erkenntnisse und Errungenschaften, die jahrzehntelang die Menschen geblendet hatten, verlor ihre Zauber. Mit gemischten Gefühlen durchschaute man die Relativität der modernen Zivilisation. Man nahm sie hin, aber man begriff, daß hier nicht der Weisheit letzter Schluß geborgen sein könne. Die Bürger des neuen Jahrhunderts sehnten sich danach, die erdrückende Fülle der Erscheinungen von Wirklichkeit und Leben wieder der Einheit einer Gesamtanschauung unterzuordnen. Sinne und Empfindungen wandten sich aufs neue der erlösenden Kraft eines großen Begreifens und Ahnens zu. Das metaphysische Bedürfnis, das vergessen war oder unter der Hülle geschlummert hatte, erwachte. Von der Erde, deren Mannigfaltigkeit und bunter Reiz die Menschen so lange allein in Banden geschlagen hatten, blickten sie wieder empor zu den letzten Problemen, die unser Dasein umschweben, zu den Zusammenhängen der Endlichkeit mit dem Unendlichen, die wir nur ahnen, zu den höchsten Möglichkeiten, die sich für das Zusammenleben der Menschheit ergeben. Etwas wie eine neue Religiosität kündigte sich an, ein tiefbegriffenes, dem Konfessionellen fernes Gottsuchen, das nach den letzten Gründen und Zielen von Welt und Leben fragt und die Existenz des Einzelnen wie der menschlichen Gemeinschaft neu zu begründen trachtet. Es wurde die treibende Kraft in allen Bemühungen, die spekulativ oder praktisch regelnd unser Erdewallen zu erkennen und neu aufzubauen unternahmen.

Wir haben erlebt, daß diese grundlegenden Wandlungen sich unter furchtbaren Er-



585. Paul Cézanne. Akte in Landschaft

schütterungen vollzogen, in der Völkerdämmerung des Krieges und in den langhin rollenden Staatengewittern, die hinter den apokalyptischen Reitern einherfuhren. Das alles suchte seine Spiegelung in der Kunst. Das nachforschende Auge entdeckt fast erschrocken, wie das Echo dieser Geschehnisse aus den mit Schmerzen geborenen Werken der Maler, der Bildhauer, der Zeichner tönte. Selten oder nie hat die Kunst ihren Prophetenberuf so großartig offenbart. Mit Staunen verfolgen wir heute die Entwicklung zurück, die hellseherisch, aus der Intuition kommende Wandlungen verstand und spiegelte, ehe sie ins Bewußtsein der Menschheit übergegangen waren. Wenn wir die zornige Formzertrümmerung überblicken, die mit allen bestehenden Werten aufräumen wollte, um auf wieder jungfräulich gewordenem, hundertfach umgepflügtem Boden mühsam, doch freudig eine neue Formenwelt aufzubauen, wenn wir an die gewalttätigen Entfesselungen ungebändigter Instinkte, an die leidenschaftlichen Beschwörungen innerer Gesichte und mystischen Erlebens, an die ekstatischen Verkündigungen seelischer Kämpfe und tiefster Gefühlserschütterungen, an die geheimnisvollen Formulierungen transzendenter Beziehungen denken, die von allen Seiten her sich zum Worte meldeten — so erkennen wir, wie sich das Werdende im Ahnungsvermögen schöpferischer Naturen oder vielmehr einer ganzen Künstlergeneration unbewußt, wie in dumpfer Weissagung, ankündigte. Krieg und Revolution und alle neue Sehnsucht von Herz und Gehirn, von Blut und Verstand, gingen hier durch die Phantasie und die formende Hand von Persönlichkeiten, deren Sinne und Nerven Ziel und Gehalt ihrer Zeit witterten.

Der Angelpunkt der neuen Kunst, die aufblühte, ward das individuelle Gefühl des Einzelnen, der sich der Natur nicht mehr als Diener, sondern als ebenbürtiger, mit unbeschränkten Vollmachten ausgestatteter Schöpfer gegenüberstellt. Man will aussprechen, was an Empfindungen und Gesichten in der Seele des Künstlers durch die Eindrücke der Wirklichkeit und, weiter ausgreifend, durch das Leben in der Welt der Erscheinungen überhaupt ausgelöst wird. Man sucht die Visionen der formalen Urvorstellungen sichtbar zu machen, die in der Wirrnis des Tatsächlichen verlorengehen. Ganz rein und bedingungslos wird der Maler sie natürlich nicht fassen — kann er und will er sie auch nicht fassen; denn er ist nicht Philosoph, sondern Künstler, dessen Grundgesetz Individualität ist. So wird auch hier,



586. **Paul Cézanne. Selbstbildnis**

nicht mehr, wie nach Zolas Wort beim Impressionismus, ein Wirklichkeitsausschnitt, ein »Coin de la nature«, sondern eine Abstraktion des Wirklichen durch das Temperament gesehen.

Aber man ging weiter. Man suchte über jene besonderen Visionen hinaus den tausendfältigen Beziehungen nachzuspüren, die sie im geheimen und verborgenen Leben der Künstlerpsyche mit dem Gesamtkomplex ihrer Weltvorstellung verbinden. Was man früher mittelbar, durch treues Abmalen der Welt, darstellen wollte, suchte man nun unmittelbar, ohne Umschweif aus dem seelischen Erleben heraus zu gestalten. Nichts sollte zwischen dem Künstler und seinem Werke stehen. Das Gleichnis ist nicht mehr die Wirklichkeit, sondern die malerische Niederschrift dessen, was der Künstler in sich erkennt. Freilich, ein Gleichnis war hier wie dort. Und es war natürlich nur eine schöne Formel, an der man sich berauschte: daß die neue Kunst gleichsam nicht das von Gott Geschaffene, sondern Gott selbst suche. Das sind große Worte, die man jeder neuen Jugend, die um ihr Recht kämpft, zugute halten muß. Dies freilich ist die Wahrheit: daß die Spiegelung der tieferen Beziehungen zwischen dem Künstler und der Umwelt, die von der früheren Kunst keine bewußte Pflege erfuhr, jetzt zu neuer und starker Geltung aufstieg. Mit dem Feingefühl der Jugend, die an die Tür klopft, erkannte diese Generation die Lücke, die im großen Aufbau des Impressionismus aufklaffte. Stürmisch griff sie zu dem Mittel, das Korrelat zu dem zu geben, was ihre Vorgänger geleistet hatten. Eine neue Kraft persönlichen Ausdrucks, eine neue Glut und Leidenschaft in der Entladung persönlichen Fühlens, eine neue Klarheit und Bestimmtheit im Verhältnis zum Problem der Form ward lebendig. Und von hier aus tastete man sich weiter auf dem Wege vorwärts, auf dem allein der bildende Künstler den Zusammenhängen der Endlichkeit mit dem Metaphysischen nachgehen kann. Die Sehnsucht, diesen Fragen nachzuspüren, zu lange unterdrückt, ließ sich nicht beschwichtigen. Sie verlangte nach Betätigung, und es ist kein Zweifel, daß durch die Arbeit, die so entbunden ward, das gesamte geistige Leben der Zeit in außerordentlichem Maße befruchtet wurde. Um so mehr, als jetzt auch ein neues Gefühl für den Gesamtkomplex schöpferischer Tätigkeit erwachte, den wir unter dem Begriff der »bildenden Künste« zusammenfassen. Wenn die Wirklichkeitsnachbildung nicht mehr so hoch im Kurs stand, mußte auch die Malerei von ihrer Vormachtstellung abtreten. Sie gewann dafür die Verbindung mit ihren Schwestern zurück, die sich im neunzehnten Jahrhundert vollständig gelöst hatte. Und es stieg wieder der Gedanke an eine Einheit der Künste auf, an einen gemeinsamen Aufbau ihrer geheimnisvollen Kräfte, der wie die Tempel und Dome der Vergangenheit eine heilige Stätte darstellen sollte, den Sinn von Leben und Welt in seiner Erhabenheit tiefer zu schauen.



587. Vincent van Gogh. Flachlandschaft. Weimar, Sammlung Graf Keßler

2. Neue Ziele: Cézanne, van Gogh, Munch

Drei Meister waren es, die aus der impressionistischen Kunst herausführten: der Franzose Cézanne, der Holländer van Gogh, der Norweger Edvard Munch. Ihr Schaffen ist von grundverschiedenen Ausgangs- und Zielpunkten bestimmt, die von den Persönlichkeiten bedingt wurden, aber es ist dennoch zusammengehalten durch eine große Gemeinsamkeit. Sie liegt in der Übersättigung mit den Gewohnheiten und Ergebnissen des Impressionismus, dem alle drei entsprossen waren. Die Schule Manets und Monets hatte ungeheure Eroberungen gemacht. Nach erbitterten Kämpfen hatte sie sich nicht nur durchgesetzt, sondern zur unbestrittenen Herrschaft in Frankreich, dann zur Weltherrschaft emporgeschwungen. Es gab keine Widerstände mehr. Alles lag ihr zu Füßen. Aber dieser unbegrenzte Erfolg war zugleich der Anfang ihres Niedergangs. Die Verbreitung brachte ganz von selbst eine Verbreiterung und Verflachung mit sich. Was früher die Persönlichkeiten der Führer in glühendem Kampf mit sich selbst und der Welt hervorgebracht hatten, ward jetzt von einer nach Tausenden zählenden Schar in allen Ländern nachgesprochen. Berufene und Unberufene drängten sich zusammen und nährten sich mühelos von den reifen Früchten der Anstrengungen ihrer Bahnbrecher. Die Methode von Battignolles, unter unsäglichen Mühen errungen, ward zum Schema, dessen sich jeder nach Belieben bediente. Und aus der andachtvollen Naturhingabe erwuchs die Gefahr eines Versinkens in platte, unbeseelte Wirklichkeitsbildung. Aber auch ohne diese Gefahr war der Umschlag zu erwarten aus dem Gesetz, daß sich gegen jede künstlerische Anschauung zur gegebenen Zeit eine Reaktion geltend macht. Die künstlerische

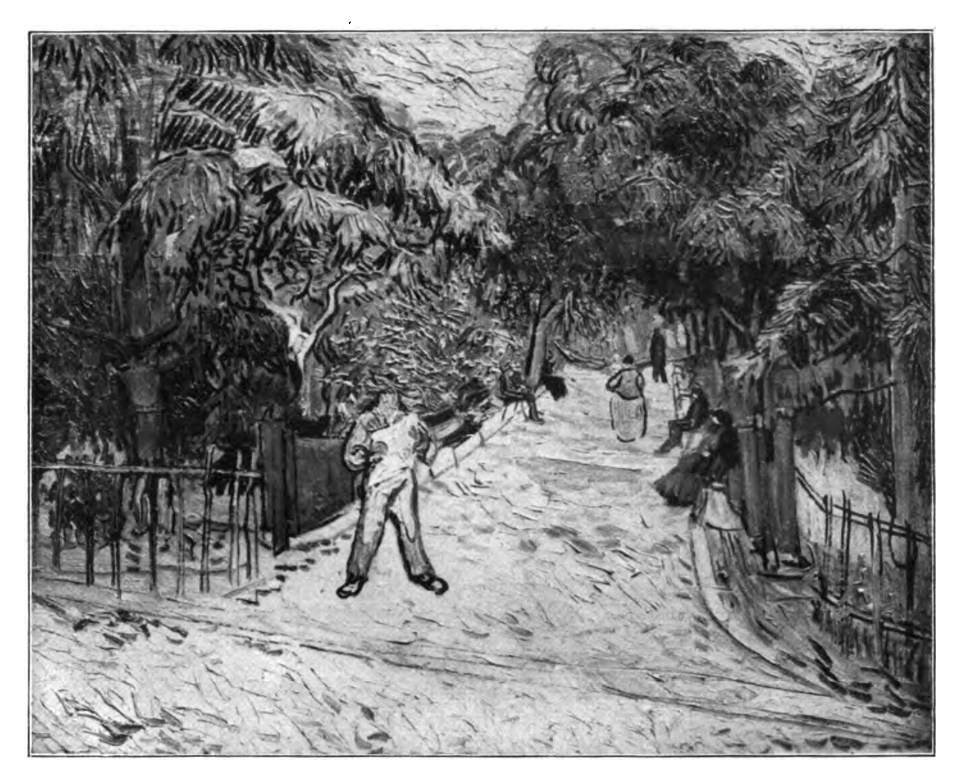
Entwicklung drängt stets nach Neuem, und es ist eine alte Erfahrung, daß dies Neue oft nicht in einer organischen Fortbildung des Gewesenen, sondern durch einen kühnen Sprung ins Entgegengesetzte gesucht wird. Mancher glaubt in solcher Lust am Neuen lediglich Zeichen der Unstete und Unruhe, Ergebnis oberflächlicher Lust am Sensationellen zu sehen, als wollten unbekannte und junge Kräfte ohne inneren Zwang durch das äußerliche Mittel vordem noch nicht dagewesener Methoden und Experimente die Aufmerksamkeit auf sich zwingen. Die aufgestörte Gewohnheit ärgert sich und glaubt die Störung durch zornige Verneinung und schnelle Verdächtigung abschütteln zu können. Aber sie vergißt, daß das Neue auch da ein Recht vertritt, wo es sich wirklich laut, absichtlich und zweckbewußt vordrängt. Denn es bleibt immer die nachdenkliche Frage übrig, warum es gerade jetzt und gerade in diesen Formen an die Türe pocht.

Die drei Meister, die eben genannt wurden, kommen hierbei nicht in Betracht. Sie sind selbst aus dem Impressionismus hervorgegangen, dessen Führer ihre Altersgenossen, zum Teil ihre Freunde waren; sie hatten den ganzen Kreis seines Gebietes durchmessen und sich eben dadurch das Recht erworben, ihn zu überwinden. Sie haben dabei völlig neue Gesetzmäßigkeiten aufgestellt und der Kunst auf Jahrzehnte hinaus verheißungsvolle Zukunftswege gewiesen. Aber sie haben ihre Herkunft nie verleugnet und stehen vor uns als die großartigsten Beispiele logischer Fortentwicklung, die Vorhandenes unablässig neu durchdenkt und ungeahnten Möglichkeiten zuführt. Das Fremde, vorher Unbekannte, das ihre Zauberkraft aus dem Boden stampfte, trat nicht als kühner Angriff gegen das Vertraute auf, sondern im Bündnis mit diesem. Sie nahmen gleichsam den Impressionismus an die Hand und führten ihn, mitsamt seiner charakteristischen Farbenanschauung, seiner Freude an Licht und Bewegung, an sachlich-dinglicher Naturwiedergabe in ein Neuland hinein.

Paul Cézanne (1839—1906), dessen Name, von fürstlichem Glanz umstrahlt, voranleuchtet, wuchs unmittelbar aus der Begriffswelt des Impressionismus hervor. Die Vorstellungen von Licht und Luft, die in seinen Bildern herrschen, der Ausgleich der Farbwerte untereinander, seine ganze Art, innere Bewegung durch Andeutung zu fixieren, mittels einer frischen alla-prima-Malerei ohne ängstliche Ausglättungen die Unmittelbarkeit des malerischen Erlebnisses festzuhalten, wäre nicht denkbar ohne die Schulung durch den Impressionismus und seinen aufgestapelten Besitz an Wissen von den Wirkungsmöglichkeiten solcher Mittel. Aber in diese überkommene Lehre bohrte sich nun ein neues Prinzip: der Gedanke eines großen Zusammenfassens, das von der analytischen Methode weit abrückte. Damit war auf ein Ziel gedeutet, das in gewissem Sinne aus vorimpressionistischer Zeit stammte und zunächst an die Gepflogenheiten der von Renaissance und Klassizismus bestimmten akademischen Kunst zu erinnern scheint. Daß die zu erwartende Reaktion gegen den Impressionismus sich einmal in dieser Richtung bewegen würde, hatte man wohl früher schon vermutet. Man hatte vielleicht sogar daran gedacht, daß der alte Faden womöglich wieder aufgenommen und weitergesponnen werden könnte. Das war nun freilich nicht der Fall. Der Begriff der Synthese nahm jetzt eine Bedeutung an, die niemand voraussehen konnte. Cézanne baute sich seine Methode ganz aus Eigenem und völlig neu auf. Denn in ihm drängte nun das veränderte Weltgefühl der Zeit zum Ausdruck, den ganzen Komplex kommender Erkenntnisse und Wünsche nahm er frühzeitig voraus.

Etwas, das fast vergessen war, trat durch ihn wieder in den Vordergrund: die malerische Fläche, als ein Ganzes erfaßt und als Bildelement begriffen, in starker Eigenwirkung ihre Geltung betonend, von den Nachbarflächen abgehoben und zugleich mit ihnen zur Harmonie verschmolzen. Man hat auch bei Cézanne von einer Mosaiktechnik gesprochen, bei



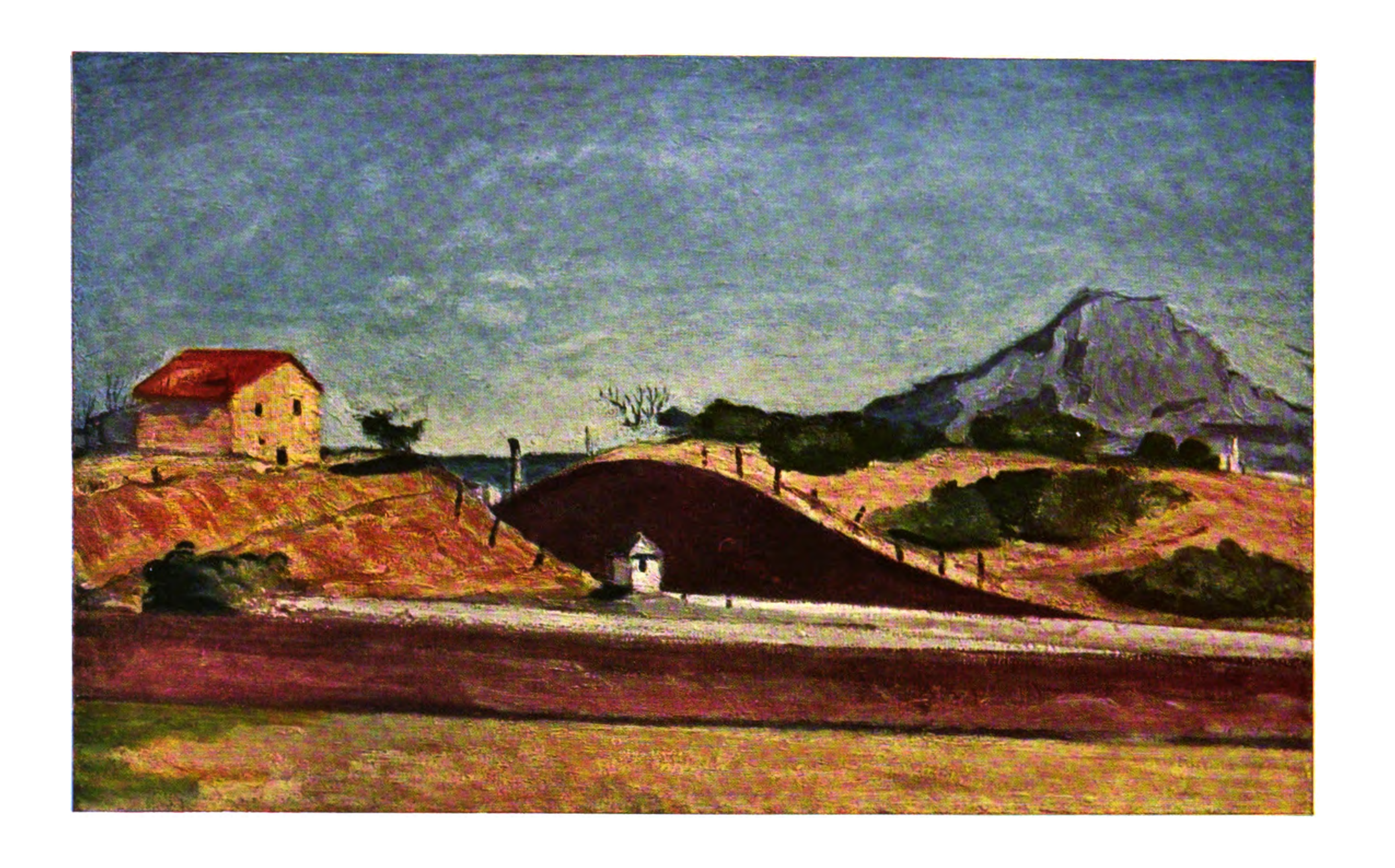


588 Vincent van Gogh. Parkweg

der nur die Teile größer seien als die Tupfen, Einzelstriche und Kommata des klassischen Impressionismus. Aber es handelt sich hier doch nicht lediglich um eine Vergrößerung, vielmehr um eine substantielle Wandlung. Nur insofern mag es hingehen, von einer Mosaiktechnik Cézannes zu sprechen, als damit auf die entscheidende Abschwenkung zum Dekorativen hingewiesen wird, die jetzt eintrat. Auch das Mosaik ist ja dekorativen Gedanken entsprungen. Doch auch hier heißt es vorsichtig sein. So, wie man den Begriff des Dekorativen gern auffaßt, als eine lediglich schmückende Art, als eine Formgestaltung, die aus kunstgewerblichen Erwägungen hervorgeht, ist er bei Cézanne nicht anzuwenden. Aber in seiner ursprünglichen Bedeutung gewinnt er bei ihm Geltung. Cézanne steht an der Spitze der neuen Malergeneration, die das Bild nicht mehr zum Zweck der Naturillusion aus unzähligen winzigen Teilchen zusammensetzt, so daß es, an die Wand gehängt, sozusagen ein Loch in diese schlägt —, die das Bild vielmehr aus Flächen aufbaut, aufmauert, könnte man sagen, so daß es als Ganzes selbst ein Stück künstlerisch belebter Fläche bleibt, dadurch eine ganz andere Kraft, Würde und Ausdrucksfähigkeit gewinnt und somit allerdings nun auch dazu geeignet wird, eine Wand, eine Raumbegrenzung also, aus ihren Bedingungen heraus zu schmücken.

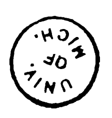
Das erscheint beim ersten Hinblick als eine nur technische Verschiedenheit gegenüber dem Impressionismus. Aber es gibt in der Kunst keine Trennung von Technik und Auffassung. Beides ist unlöslich miteinander verknüpft, das eine durch das andere bedingt. Wo sich eine Umwandlung technischer Methoden zeigt, ist immer eine geistige Umstellung im Spiele. Cézanne suchte, gewiß ohne sich das logisch klarzumachen, nach Ausdrucksformen, die seiner veränderten Stellung zur Natur entsprachen. Das erste, was von ihm in Deutschland bekannt wurde, waren seine Stilleben, Haufen von Äpfeln oder Orangen, die hell beleuchtet,

auf einem weißen Tuch oder einer braunen Tischplatte liegen (Abb. 584). Der Unterschied von allen früheren und gleichzeitigen Darstellungen der Franzosen sprang in die Augen. Hier sprach ein Maler, der der Natur mit ganz anderer Selbständigkeit gegenübertrat. Das Tatsächliche in der sichtbaren Wirklichkeit, die reine Realität der Dinge, die vorher Auge und Sinne der Künstler erfüllt und durch ihre Existenz allein schon beglückt hatte, verlor bei ihm seine früher ausschlaggebende Bedeutung. Er blickte tiefer und weiter, blickte hinter die Dinge auf ihren geheimen Sinn und auf die Urgestalt ihrer Formung. Was er geben wollte, war weniger und mehr als eine subjektive Neuschöpfung des Gesehenen. Weniger: denn das Ziel, im Betrachter die Anschauung von dem betreffenden Objekt im Spiel künstlerischer Darstellung zu erneuern, ward weder erreicht noch auch nur gesucht. Aber auch mehr: denn die malerische Phantasie, durch ein Vorbild angeregt, suchte in großen subjektiven Reduzierungen künstlerische Spiegelungen zu geben, die aus der sichtbaren Erscheinung das innere Wesen des Gegenständlichen hervorlockten. Alles wurde so in eine zwar mit der Natur zusammenhängende, aber doch schon jenseits der Natur liegende Sphäre emporgehoben, und indem die Wesenhaftigkeit einzelner Dinge, sei es nun eine Landschaft (Tafel XXXII) oder eine Figurengruppe (Abb. 583), malerisch gedeutet wurde, erhielt dies durch künstlerisches Schauen gewonnene Neubild, dies malerisch gedeutete Naturstück etwas, wodurch es nicht nur über seine zufällige Erscheinung, sondern auch über die beschränkte Bedeutung seiner Einzelrealität emporgetragen und gleichsam zu einem Symbol des Sichtbaren überhaupt wurde. Je mehr Werke von Cézanne man kennen lernte, um so stärker offenbarte sich der geheime Sinn dieser zuerst in fremder Größe auftauchenden Kompositionen. Die charakteristischen Züge des Einzelausschnitts wurden aus der Wirklichkeit hervorgelockt, das Entscheidende von ihnen noch einmal gewählt und summiert und damit zu einer neuen Harmonie zusammengefügt, die zwar mit ihren Wurzeln noch in der Natur steckte, aber als Ergebnis hoch über ihr schwebte. Und damit war mit einem Schlage die Erscheinung des Naturbildes zu einer tiefbegriffenen Einheit umgedeutet, in der sich — es ist kein zu großes Wort — die Einheit des Weltganzen mikrokosmisch aussprach. Die große Klarheit, die Cézanne in der sinnlich erkennbaren Umgebung des Menschen und weiter in der großen Ordnung alles Lebendigen erkannte (deren Zwecke dem Menschengehirn undurchsichtig bleiben), fand ihren Abglanz in der Harmonie des Einzeldings, wie er es gestaltete. Es war die Harmonie des Kosmos selbst, die sich hier spiegelte, vielmehr in künstlerischer Neuschöpfung kundgab. Eine Weltanschauung, deren Grundlage der Sinn für die Totalität alles Sichtbaren, ja des Sichtbaren und Unsichtbaren bildet, sprach sich gebieterisch und ergreifend aus. Der Impressionismus hatte seine Ausschnitte gleichsam als Teile eines allumfassenden Naturpanoramas hingesetzt, die von malerischer Weisheit wohl ausgehoben und abgegrenzt waren, aber den Zusammenhang mit den nicht dargestellten Nachbarteilen immer noch mitfühlen ließen. Bei Cézanne ist davon keine Rede mehr. Der Ausschnitt lebt ganz und gar für sich, er braucht keine Ergänzung, denn er ist selbst ein Zentrum geworden, in dem sich Wesenszüge des Weltganzen wie auf einen magischen Spruch treffen und binden. Eine freie Komposition, von keiner Lehre früherer Zeiten eingegeben, kettet das Widerstrebende. Es geht wie das Rauschen einer geheimnisvollen Macht durch diese Landschaften, die mit einer unbeschreiblichen, phrasenlosen Würde in der Majestät ihrer Schönheit ruhen. Äußerlich erkennbarer noch drückt sich der künstlerische Wille in Cézannes Figurenbildern aus, diesen Gruppen nackter Gestalten, die nicht mehr die Relation menschlicher Körper zu Luft- und Lichttönen zum Thema haben, sondern nur an anderem Beispiel die große Ordnung der Welt in klingenden Hymnen dartun (Abb. 585). Das Gegenständliche ist hier durchaus nicht gleichgültig. Es



Bahndurchstich. Von Paul Cézanne
München, Neue Staatsgalerie

Tafel XXXII



spielt sogar eine entscheidende Rolle. Aber die Wirklichkeit wird nicht auf ihre tatsächliche Erscheinung und auf den Reiz untersucht, den diese auf die Sinne übt, sondern so tief angeschaut, daß auch der Geist, der sie schuf, in das Bild überströmt. Cézannes Bildnisse, vor allem seine Selbstporträts, drükken das Siegel unter diese machtvolle Lebensarbeit (Abb. 586). Hier ist der Bruch mit dem Impressionismus schlagend deutlich. Der Kopf ist nicht mehr ein malerisches Objekt, als solches jedem anderen Objekt im Werte gleich: er ist die Verkündigung einer Seele, die im Körper ihr Gleichnis fand. Mit Manets und Monets Mitteln wird Rembrandts Schatten beschworen.



589. Vincent van Gogh. Bildnis des Dr. Gachet

Zugleich wandelt sich der malerische Vortrag. Die Farben werden flächiger angesetzt, dabei oft nur in breiten alla-prima-Strichen, die wie von ungefähr entstanden scheinen, in Wahrheit aber Resultat reifer Erwägung sind. Cézanne hat sich dabei eine charakteristische Art gebildet, diese Flächen in abschwellenden Lagen zu schichten, die ebenso wie seine am liebsten verwendete kühle Skala Grün-blau-gelb auf Jahrzehnte hinaus die Malerei ganz Europas beeinflußt hat. Die Farben werden zusammengefaßt durch ein Ausdrucksmittel, das der Impressionismus überhaupt nicht mehr kannte: durch starke, festgefügte Umrisse. Das zeichnerische Element des Konturs tritt wieder auf, natürlich farbig eingeführt, aber doch als formbildend empfunden. Auch das geht logisch aus Cézannes Grundanschauung hervor, die das Einzelne, den toten Gegenstand, den Landschaftsteil, den menschlichen Körper, als abgeschlossene Organismen der höheren Einheit unterordnet. Cézannes Welt ist Form, aber Form ist Grenze und braucht den begrenzenden Kontur. Jeder Bildteil ist eine Zelle, die das Wesen des Ganzen in sich trägt. Also muß auch er Form sein — das ist der Punkt in des Meisters System, auf den sich später die Kubisten beriefen.

Auch Vincent van Gogh (1853—1890) sucht die Form, um zur Synthese zu gelangen, und brauchte dazu den Umriß. Doch ein ganz anderes Temperament wollte hier den Sinn der Welt deuten. Bei Cézanne fließt alles aus der kristallenen Klarheit eines Schauens, das die ruhende Harmonie der Schöpfung beglückt erkennt. Bei van Gogh ist nicht diese immanente Harmonie des Seienden, sondern die Sehnsucht zu ihr die Grundformel des künstlerischen Erlebens — die heiße, drängende und schmerzliche Sehnsucht, die in Menschen und Dingen und in der Natur selbst brennt. Der Aufruhr einer im Innersten bewegten, von

heiliger Unruhe erfüllten Seele, die an der Welt und am Leben leidet, strömt in malerische Gebilde aus und hofft sich zu beschwichtigen, indem er sich mitteilt. Die Wirklichkeit wandelt sich in eine Fülle von Gesichten eines glühenden Menschen, für den jede Landschaft, jeder Baum, jeder Acker, jede Figur, jeder Kopf ein beunruhigendes Geheimnis birgt. Ein Flammenmeer lodernder, züngelnder Pinselstriche wogt in van Goghs Gemälden. Wie im Zorn, in der Ekstase hingehauen sehen diese Abbilder der Natur aus, von einem Künstler gepackt und festgehalten, der in leidenschaftlicher Erregung die Erscheinungen ringsum in sich eingesogen und ebenso wiedergegeben hat. Ein Geflimmer hellgelber, blauer, roter Töne; starke Helligkeiten, neben denen auch die Schatten noch an Licht und Farbe trächtig sind; und dazwischen, bestimmend, beherrschend, das bunte Gewimmel unerbittlich zusammenhaltend, die starken Linien einer freien Zeichnung, die von einem mächtigen Willen geleitet ist (Abb. 587). Das tausendfältige Spiel der Reflexe gebändigt von der Energie fester Umrisse, die das Zerflatternde wieder zu kompakten Einzelgebilden zurückzwingt.

Die Bauernfiguren, die unter den ersten Malereien van Goghs auftauchten, wollten an den feierlichen Ernst Millets erinnern, doch die Art des Meisters von Barbizon erschien hier von allen braunen Dunkelheiten, von aller öligen Schwere befreit. Ihre epische Ruhe war einer nervösen, fiebernden Unstete gewichen. Um so intensiver fühlte man den innigen Kontakt mit der Natur, mit der duftenden Scholle, mit dem Wehen des Windes, mit dem Leuchten des Sonnenglanzes, und das unheimliche Verständnis des Künstlers für das Wesen der Menschen, die er schilderte. Aus einem jahrelangen Schwanken zwischen ethischen und ästhetischen Interessen war der holländische Predigerssohn, der nacheinander Kunsthändler, Lehrer, Buchhändler und Geistlicher gewesen war, im belgischen Borinage, wo er schließlich als freier Christ ohne Dogma, als Theologe ohne Wissenschaft den Bergwerksarbeitern das Evangelium kündete, zum Künstler geworden. Wie Meunier unter den ungeheuren Eindrücken eben dieser Arbeiterwelt vom Maler zum Bildhauer wurde, da er nach einem befreienden Ausdruck für die Empfindungen suchte, die ihn überwältigten, so ward der junge Prediger van Gogh dort zum Maler. Der Siebenundzwanzigjährige beschloß (1880) noch einmal den Beruf zu wechseln. Und in den zehn Jahren, die ihm übrigblieben, brachte er die gewaltige Masse seiner Bilder hervor, zuerst im Haag, dann auf dem Brabanter Lande, dann, zu flüchtigem Besuch, auf der Antwerpener Akademie, seit 1886 in Frankreich. Hier trat er zuerst dem Impressionismus nahe, der damals gerade seine klassische Zeit erlebte. Namentlich an Pissarros Art schloß van Gogh sich an, von dessen feinfühliger Tupftechnik er dann zu Seurat überging. Den dogmatischen Pointillismus gab er freilich nach wenigen Versuchen wieder auf, weil diese starre Konstruktion seinem Wesen entgegen sein mußte. Aber die Fortschritte der Neoimpressionisten in der Lichtmalerei, ihre Liebe zu den unvermischten Farben der Palette hat er sich für die Dauer zunutze gemacht und die reine Leuchtkraft seiner Bilder dadurch gesteigert. Zu diesen technischen Anregungen kam nun die starke Wirkung, die der Geist von Millets Künstlertum auf ihn ausübte.

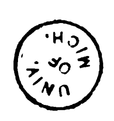
Rasch sprang van Gogh über die Vorbilder hinaus. Es beginnt ein dramatisches Ringen mit den Erscheinungen. Aus Millet löste er gleichsam das heraus, was dieser Daumier verdankte, dem ersten, der es unternommen hatte, Gestalten des modernen Alltags aus ihrer Umwelt in eine höhere Deutung zu heben. Immer breiter, mächtiger werden die Striche. Man glaubt es, wenn man hört, daß er die Farbe manchmal unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand laufen ließ, ohne die Vermittlung des Pinsels, die ihm zu lange dauerte Immer rasender, verzehrender wird sein Vortrag, der sich einer Sprache malerischer Naturlaute bedient. Nun entstehen diese seltsamen Ebenen, die sich zu bewegen, in den Hintergrund zu fliehen scheinen,



Sonnenblumen. Von Vincent van Gogh

München, Neue Staatsgalerie

Tafel XXXIII


UNIV. OF MICH.

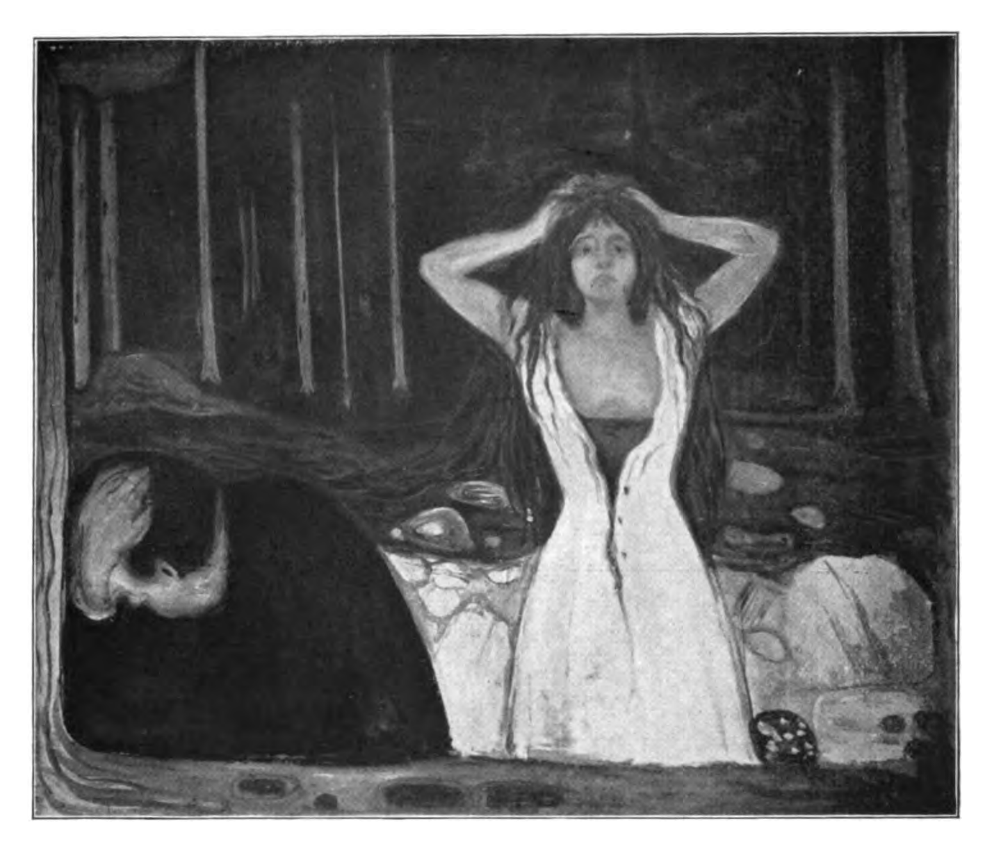
diese schreckhaften Büsche und Bäume, deren Zweige sich zum Himmel emporsträuben, diese Häuser, die von innerem Leben zittern. Das alles gewinnt eine Weite und Fülle, die niemand neben ihm erreichte (Abb. 588). Es entstanden die Stilleben in ihrer prangenden Helligkeit. Van Goghs Lieblingspflanze, die Sonnenblume, taucht auf, die mit ihren großen, starken Formen, ihrer auseinanderstrahlenden Zeichnung, dem Leuchtgelb ihrer Farbe seinen Wünschen entgegenkam (Tafel XXXIII). Und es entstanden die Porträts, die in lapidarer Technik die tiefsten Geheimnisse menschlicher Persönlichkeiten beschwören (Abb. 589). Im Sinne des Üblichen sind sie primitiv, man könnte sagen: kunstlos; doch sie sind von der höchsten Weisheit des Genies gesegnet. Mit hellseherischer Aufrichtigkeit wird hier individuelles Leben aus der Wurzel gehoben und monumental fixiert. Ergriffen liest man aus dem eckigen Kopf der Selbstbildnisse den tragischen Lebenskampf van Goghs.



590. Edvard Munch.
Kopf eines alten Mannes. Holzschnitt

Was er durchzufechten hatte, war nicht nur ein Ringen mit der Natur. Auch ein Ringen mit dem eigenen Können, mit der Sehnsucht, zu den letzten Zielen seiner Konzeptionen zu gelangen. Der Widerstand seiner schwächlichen Gesundheit schwand, sein Geist erkrankte. Mit finsterer Energie riß er sich zusammen, zwang sich weiter zu rastloser Arbeit, und seine glühende Phantasie gebar nur leichter noch Werk auf Werk. »Je kränker ich werde, desto mehr Künstler werde ich,« schrieb er einmal. Und vielleicht liegt eine tiefe, unheimliche Wahrheit in dem Gefühl, daß der Geist, von dem die Hemmungen der klaren Vernünftigkeit mehr und mehr abfallen, um so freier zum souveränen Schaffen emporsteigt. In Arles, wo van Gogh mit Gauguin zusammen arbeitete, verlor er das Gleichgewicht. Er rettete sich zu dem gütigen Dr. Gachet in Auvers-sur-Oise, der selbst Arzt und Maler in einer Person war (vgl. Abb. 589). Auch hier hat van Gogh immer noch eifrig gemalt, ja, der Friede, der um ihn ward, ließ sein Wirken in Bildern von reinerer Harmonie ausklingen, als sie ihm vorher beschieden war. Doch er war nicht mehr Herr über sich selber. Eine Kugel ins Herz brachte das Ende.

Neben dem Franzosen Cézanne, der von der romanischen Sehnsucht nach ordnendem Aufbau erfüllt ist, und dem Holländer van Gogh, dessen germanische Innerlichkeit auch im südlichen Landstrich ihre leidenschaftliche Mystik nicht verlor, steht der Skandinave Edvard Munch (geb. 1862). Auch er geht von der Pariser Schule aus. Seine Frühzeit kennt Bilder, die ganz der impressionistischen Lehre folgen, ja mitunter deren Freude an der momentanen Bewegung bis zum Letzten ausbilden. Aber das war schnell vorbei, und übrig bleibt nur eine kühne und freie Leichtigkeit in der Behandlung der technischen Hilfsmittel. Der Nordländer suchte bald ganz anderes als die Ergründung der sinnlich-malerischen Erscheinungswerte. Er strebte danach, in immer kühneren Abkürzungen auf unmittelbarem Wege zum Wesenhaften der belebten Natur vorzudringen, ihre von allen äußeren Hüllen befreite Seele zu



591. Edvard Munch. Mann und Frau

fassen. In seinen Bildern ist etwas von der kühlen Größe der nordischen Landschaft, deren stumme Weite mit verschwiegenem Reichtum gefüllt zu sein scheint, von der unheimlichen Offenheit nordischer Nächte, die mehr Geheimnisse birgt als das schwärzeste Dunkel. Diese Wirklichkeit hat Munchs Kunst hervorgebracht und lieferte ihr zugleich die Ausdruckselemente.

Die Wahrheit der äußeren Welt ist niemals vergessen. Munch hat einen scharfen Blick für ihre entscheidenden Züge. Namentlich seine Porträts haben das bewiesen. Aber sofort wird der Besitz des Naturbildes an Farben und Linien aufs sparsamste reduziert. Wie etwa die primitive Vorstellung einem toten oder schlafenden Menschen seinen Geist entsteigen läßt, der alle wesentlichen äußeren Merkmale des Körpers unverkennbar an sich trägt, ihn aber der Schwere entkleidet und zu einem Luftgebilde verfeinert, so entsteigt hier dem Wirklichkeitsausschnitt ein vergeistigtes Spiegelbild, das neben ihm seine eigene Existenz antritt. Visionen von Landschaften, Gruppen, einzelnen Personen tauchen auf (Abb. 592). Mit hellseherischer Kraft ist das Urbild der Erscheinungen, das hinter oder unter ihrer realen Tatsächlichkeit ruht, erkannt und hervorgelockt; spukhaft, mit aufgerissenen großen Augen sieht es uns an. Und indem es, äußerlich gerechnet, weniger darbietet als die Natur, sagt es mehr als sie. Auch hier nimmt das Bild den Charakter des Symbols an, aber der symbolische Gehalt spielt eine ganz andere Rolle als bei Cézanne. Er bestimmt die eigentümliche Wirkung des ganzen Kunstwerks und beeinflußt die Haltung einzelner seiner Teile. Munch wagt dabei sehr viel. Er scheut sich nicht, an die Grenzen des Malerischen, ja an die Grenzen der künstlerischen Form zu stoßen, weil sie allein ihm nicht genügt, um auszusprechen, was nach



592. Edvard Munch. Dorfstraße

Mitteilung drängt. Mit vollem Bewußtsein wird etwa einem Hause, das sich zwischen den dunklen Massen zusammengeballter Baumkronen in den Boden duckt, das Antlitz eines verzauberten Wesens verliehen, wird die Öde eines kahlen Zimmers als Verstärkung einer trüben oder verzweifelten Stimmung zu Hilfe genommen, wird die endlose Meeresfläche, die sich vor einer einsamen Menschengestalt ausbreitet, als ein Sinnbild der Hoffnungslosigkeit charakterisiert. Aber alle diese Beziehungen scheinen nicht von außen her in das Bild hineingetragen, nicht als Plan für sich entwickelt, sondern organisch mit und aus der Bildidee herangereift. Der symbolistische Nebenklang ist nicht als Effekt für sich eingefügt, er ist aus dem tiefsten natürlichen Bedürfnis des Künstlers selbst geboren und ein untrennbarer Teil seines Werkes. Zeichnung, Malerei und deutungsvoller Gehalt sind zu einer runden Einheit verknüpft. Man hat niemals das Gefühl, literarische Elemente in ein künstlerisches Gebilde hineingestopft zu sehen, weil der Anblick dieser Einheit zwingende Überzeugungskraft besitzt.

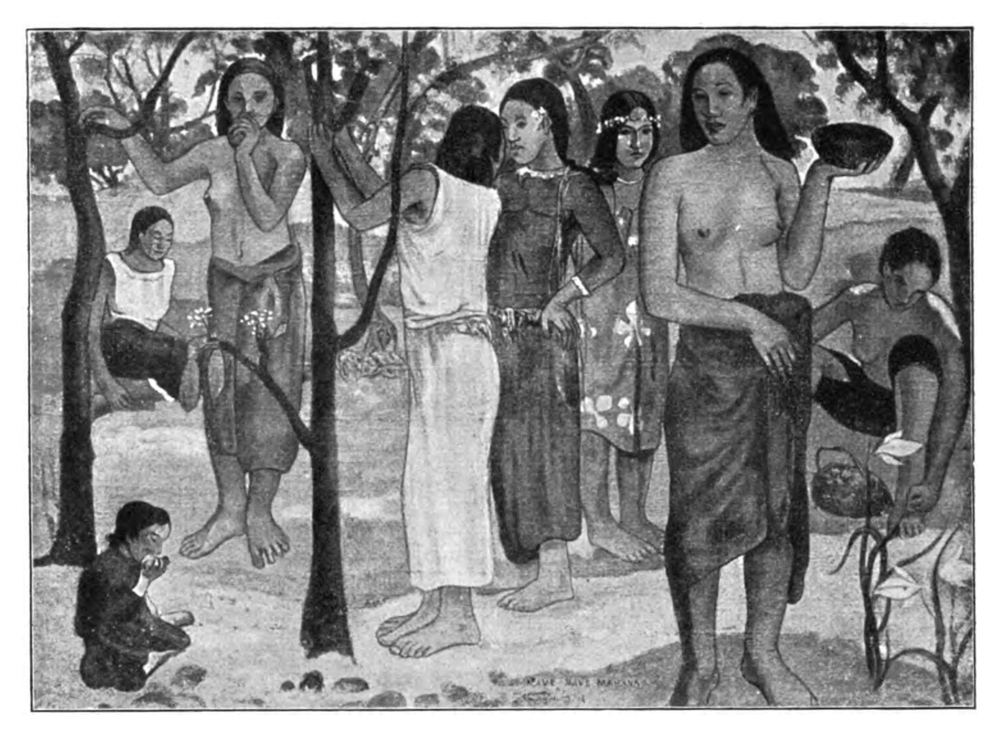
Die Harmonie Cézannes ist hier so fern wie bei van Gogh. Aber bei van Gogh ist ein schmerzliches Ringen um sie, bei Munch ein stummes Wissen: sie blüht uns nicht. In dieser neugeschaffenen Natur ist etwas wie Angst vor unbekannten, drohenden Gewalten, denen wir nicht entrinnen können. Die traurigen Rätsel, die die Beziehungen von Menschen zu Menschen, vom Menschen zur Welt, vom Menschen zur Natur umschweben und nie zu Lösung und Ausgleich führen wollen, blicken uns an (Abb. 591). Wir sind einsam und werden es ewig sein, sagen Munchs Bilder. Sie sagen es nicht mit platter, unmittelbarer Deutlichkeit, sondern in der deutenden Mittelbarkeit künstlerischer Sprache. Ihre Farben sagen es, die keiner schrillen und grausamen Härte kühler Zusammensetzungen ausweichen. Es ist kein Zufall, daß das

Gelb eine so große Rolle auf Munchs Palette spielt, daneben ein kühles Braun, ein Grün, ein überklares Blau. Selbst das Rot nimmt kühle Töne an. Die Radierungen und Holzschnitte (Abb. 590) wissen diese Wirkungen mit höchster Kunst in Schwarz-Weiß zu übertragen. Sie zeichnen keine Gespenster wie Goya oder Klinger, und doch sind die Landschaften und Zimmer mit Gespenstern gefüllt, die Menschen von Gespenstern umgeben. Das Unsichtbare und Unausgesprochene in diesen Blättern ist ihr Hauptinhalt. Die Harmonie ist fern, aber — eben darum ist sie dennoch lebendig! Sie schwebt wie ein Traum von unerreichbaren Schönheiten um Munchs Werk. Je weiter sie uns entrückt ist, um so heftiger begehrt unsere Sehnsucht sie. Munch ist der Versuchung nicht erlegen, doch auch selbst zu ihr vorzudringen. Seine dekorativen Kompositionen, vor allem seine Wandbilder für die Universität in Christiania, legen dafür Zeugnis ab — Arbeiten, die fast außerhalb seines Kreises zu stehen scheinen. Er ist auch hier zu Lösungen von großer Haltung gelangt, aber die kühle Klarheit war im Grunde doch nie seine Sache. Die verhaltene Dramatik seines künstlerischen Erlebens, die metaphysische Glut seines Empfindens wiesen ihn auf andere Ausdrucksformen. Die letzten Jahre haben den Künstler dann wieder in ein näheres Verhältnis zur Natur gebracht. Das Nachtwandlerische wird abgestreift, und die Beruhigung des steigenden Alters führt zu einer reinen Freude an der Schönheit und Klarheit nordischer Landschaft, die in königlicher Gelassenheit mit freien, sicheren Strichen in höchster, klassischer Einfachheit festgehalten wird.

3. Die zweite Reihe: Gauguin, Matisse, Hodler

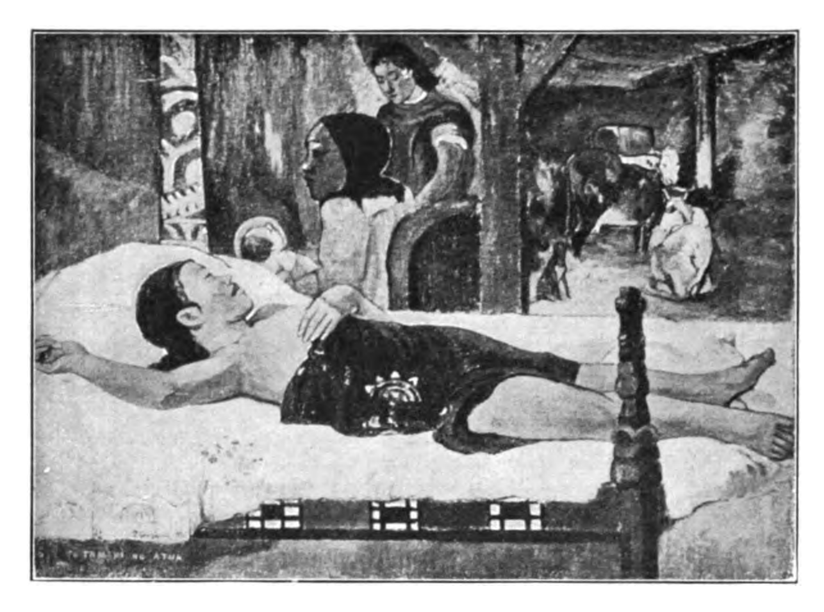
Unversehens war aus dem Impressionismus eine Kunstübung aufgeblüht, deren Wurzeln sich noch aus seinem Boden nährten, deren Stamm aber bereits in eine neue Himmelsschicht wuchs. Unbewußt hatte sich diese Entwicklung vollzogen, ganz aus dem persönlichen Erleben der drei Meister, die gewiß nicht ahnten, daß nachwachsende Geschlechter sie zu ihren Führern und Göttern machen würden, und die durchaus frei waren von planvollem Hinarbeiten auf eine Erfüllung neuer, bisher unerprobter Formgedanken. Neben ihnen aber vollzog sich nun der systematische Wandel der Anschauungen. Bald nicht mehr unbewußt, aus einem dunklen, treibenden Gefühl individuellen Müssens heraus, sondern bereits in klar gefühltem, ja programmatischem Kontrast gegen die herrschende Art. Dabei gelangte vor allem das dekorative Element zu hohen, lang entbehrten Ehren. Das Streben zur Synthese, die wachsende Bedeutung von Umriß und Farbfläche, die starke Betonung der geschlossenen Bildmäßigkeit, das alles drängte gebieterisch zu dekorativen Tendenzen.

Schon Cézanne hatte sie angedeutet. Doch der erste, der sich ihnen völlig hingab, war Paul Gauguin (1848—1903). Hier erscheint die Verbindung mit dem Impressionismus nun fast ganz gelöst. Es gibt noch einige Frühwerke von Gauguin, die von der Einwirkung der älteren Schule berichten. Aber dann entzog er sich planvoll den Pariser Eindrücken. Zuerst flüchtete er sich nach der Bretagne, wo Landschafts- und Figurenbilder in kräftiger Stilisierung entstanden, die noch etwas unfrei anmutet. Doch das erwies sich als ungenügend. Gauguin verließ Europa, und wenn er sich nun in überseeischer Ferne, anfangs in Martinique, später auf Tahiti, in eine ursprüngliche, von der Zivilisation unberührte Welt versenkte, so sprach hier schon in absichtsvoller Deutlichkeit eine unumwundene Absage an alles, was bisher die Kunst des Abendlandes bestimmt hatte. Gauguin strebte mit Entschiedenheit fort von der Malerei der Analyse, der Nuance, des Farbenflecks. Es befestigte sich in ihm die Überzeugung, daß er in der Heimat, umgeben von der Kulturwelt, aus der eben diese Kunst erwachsen war, deren er überdrüssig wurde, die Schwenkung nicht mit der nötigen Schärfe



593. **Paul Gauguin. Mädchen aus Tahiti unter Bäumen**

vollziehen könnte. Er ist der erste in dem modernen Kreise, der sich entschlossen von der Zivilisation Europas trennt und den Grundsatz aufstellt, daß das Heil in einer Rückkehr zum Primitiven, Unverbildeten zu suchen sei. Man hatte sich sattgesehen nicht nur an den subtilen Bildern der Impressionisten, sondern überhaupt an der seit den Tagen der Renaissance immer tiefer begründeten und sorgsam ausgebildeten Kunst, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen, der Wirklichkeit ein getreues Spiegelbild entgegenzusetzen. Alles, was einst nach dem Verfall der mittelalterlichen Welt und der gotischen Kunst, die dieser Welt wunderbaren Ausdruck gegeben hatte, als höchste Errungenschaft menschlicher Schöpferfreude gegolten, die neue Erkenntnis der Perspektive, das verfeinerte Begreifen aller realen Einzelzüge ringsum, die oft bis zur verblüffenden Illusion getriebene Nachbildung der farbigen Wirklichkeit, die Ergründung der malerischen Elemente und Mischungen in allen Erscheinungen — hatte mit einem Male Reiz und Geltung verloren. Die Malerei, die solchen Zielen gefolgt war, wurde beinahe wie eine erweiterte Photographie betrachtet, die zwar nicht auf mechanischem Wege zustande kam, bei der aber Auge und Hand des Künstlers Gesetzen einer mechanischen oder mechanisierten Nachbildung folgten. Daneben stieg plötzlich als etwas Wunderbares und Heiliges die Kunst früher Vergangenheit und ferner Urvölker auf, die nicht auf dem Boden von Wissen und Kenntnissen, sondern aus dumpfem Gefühl, aus scheuer Ehrfurcht vor dem Göttlichen und Ewigen, aus der Zerknirschung des seiner Kleinheit sich bewußten Menschen, aus der sehnsuchtsvollen Innigkeit gläubiger Seelen, aus der Hingabe an die Unermeßlichkeit und die furchtsam geahnten Schauer des Chaos erwachsen war, dem die sichtbare, geordnete, mit dem Verstand zu begreifende Gliederung der Menschenwelt entsprungen. Von der gesamten Kunst seit der Renaissance schien mit einem Male nur das noch groß und würdig zu sein, was sich gegen ihre Lehren durchgesetzt hatte, was aus mystischem Schaffensdrang,



594. Paul Gauguin. Geburt Christi

unbewußt oder bewußt, wieder anknüpfte an jene fremdgewordenen und fernen Gebilde, in denen tiefste Geheimnisse menschlichen Fühlens und Erlebens Gestalt gewonnen hatten. In den Bildern und Skulpturen der Gotik, in den sonderbaren, weihevollen und fratzenhaften Götzensymbolen wilder Volksstämme sah man den Sinn der Kunst tiefer erfaßt und großartiger umgesetzt als in den Werken vieler gepriesener europäischer Meister. Auch die klassische Antike verlor ihren Ruhm. Sie ward als Vorspiel der Renaissance aufgefaßt, als die erste Epoche gleichsam, da eine Überzivilisation und eine selbstgerechte Diesseitigkeit die Kunst zu erlernbarem Handwerk, später gar zur Routine verflacht hatten, und neben ihr stieg die archaische Art des frühen Hellenentums, stieg die Kunst der Ägypter und Assyrer zu ungeahnten neuen Ehren auf.

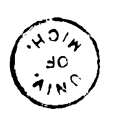
Gauguin zog aus dieser im tiefsten gewandelten Kunstgesinnung als erster die Konsequenzen. Er ging über das Meer, um unter dem Südseevolk zu hausen, das ehemals dem Zeitalter der Empfindsamkeit im achtzehnten Jahrhundert schon eine literarische Berühmtheit verdankte. Dort erlebte er die ferne Welt wie ein zu wunderbarer Wirklichkeit gewordenes Märchen (Abb. 594). Und wenn er nun den Reichtum ihrer üppigen Schönheit malte, die brennenden exotischen Farben ihrer Landschaft, die rauschende Glut ihrer Sonne und ihre erstaunlichen Schatten, wenn er das Geheimnis ihrer Menschen darstellte, die braunen Körper ihrer Frauen und Mädchen, die kulturferne Primitivität ihrer Behausungen, ihrer sinnreichen Sitten und Kulte, ihres täglichen geselligen Lebens und ihrer religiös gestimmten Festlichkeiten, so wollte er nicht nur der Schilderung durch Pinsel und Pigmente ein neues Stoffgebiet erschließen, sondern der Spiegel dieser ganzen traumhaften Wirklichkeit sollte eine Kunst sein, die ihrem Gegenstande wesenhaft entsprach (Abb. 593). Aus starken Dissonanzen und Kontrasten, die oft unaufgelöst und ungemildert bleiben, aus flammenden Buntheiten, die Erinnerungen an indianischen Schmuck und Putz wecken, steigen die schönen dunklen Menschen von Tahiti auf. Das Märchenhafte der Schilderungen wird erhöht durch den dekorativen Aufbau, der die Personen und Dinge nicht als handfeste Realitäten faßt, sondern in die Fläche bannt und damit zu einer feinen Unwirklichkeit verklärt. Freilich, Gauguins Begabung vermochte diesen Konzeptionen nur bis zu einem gewissen Grade zu folgen. Er suchte das abhanden gekommene heilige Wesen urtümlicher Kunst und gelangte schließlich doch nur zu dekorativen Wirkungen, wenn auch von eigenartigster Prägung. Er wollte den tiefsten Sinn malerischer Deutung ergründen und blieb doch, selbst auf fernen Eilanden, ein Mann fran-



Goldfische. Von Henri Matisse

Berlin, Privatbesitz

Tafel XXXIV


UNIV. OF MICH.

zösisch gebildeten Geschmacks. Er wollte Urformen anklingen und ahnen lassen, aber es war in ihm noch ein Rest empfindsamer Sentimentalität vorhanden. Das fühlen wir, wenn wir seine Briefe aus der fernen Welt oder sein entzückendes Buch »Noa Noa« lesen, in dem er sein Leben zwischen den braunen Menschen, mit der braunen Geliebten beschrieb. Das fühlen wir nicht minder vor seinen Bildern. Die Wirkung ist begrenzt. Sie dringt nicht in die tiefsten Gründe. Irgendwie bleibt sie an der Oberfläche haften. Dafür bietet seine Kunst Kostbares in der scheinbar einfachen, in Wahrheit höchst raffinierten farbigen Behandlung, in der Anordnung breiter, kräftig wirkender Teilflächen, in der Reinheit und Rundheit des Bildeindrucks, in der Abstimmung der ausdrucksvollen Liniensysteme, die an gotische Herbheit und Zartheit denken lassen. Aber im Wesentlichen blieb Gauguins Einfluß doch in den formalen Anregungen befangen, die er den Zeitgenossen und den Nachfolgern als bedeutsame Erbschaft weitergab.



595. Henri Matisse.
Junge mit Schmetterlingsnetz

Ähnlich steht es um Henri Matisse. Er tritt vor uns als der unmittelbare Testamentsvollstrecker des Cézanne, dessen Lehre er weiter ausbaute und systematisierte. Matisse blieb in Paris, und so wird der Gegensatz seiner Art zu der vorher gültigen noch deutlicher spürbar als bei Gauguin. Auch er ging, wie Cézanne, vom großen Musterbeispiel des Impressionismus aus: vom Stilleben, um an diesem, im Thema klaren und leicht übersehbaren Motiv die neue Anschauung zu demonstrieren. Max Liebermann hat einmal gesagt, die Porträtmalerei sei »der Parademarsch des Künstlers«. In der Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat dagegen, wie es scheint, das Stilleben diese Rolle übernommen. Dem Impressionismus war es ein Lieblingsgebiet; seiner Freude am Zergliedern der rein malerisch-optischen Werte ward eigentlich alles in gewissem Sinne zum Stilleben. Bei Cézanne und van Gogh erscheint dann die Naturwiedergabe neu belebt, durchglüht und emporgehoben. Matisse aber holt aus seinen Blumensträußen, aus seinen Zusammenstellungen einfacher oder zierlicher schmückender Gegenstände ganz andere Wirkungen (Tafel XXXIV). Nicht das von Licht und Luft umflossene Objek erscheint, sondern seine reine, ruhende, farbige Eigenschaft. Aus breiten Flächen von Lokalfarben, aus bestimmter gewordenen Umrissen und mit erstaunlichem Feingefühl abgewogenen koloristischen Gegensätzen tritt ein Bild hervor, das neben dem natürlichen Urbild seine


596. Henri Matisse. Federzeichnung

eigene Existenz behauptet. Das großartige Zusammenfassen des Cézanne wird hier nicht gesucht; es ist die Sprache einer leichteren, freieren, eleganteren Kunst, die wir vernehmen. Sie ist im Erfassen noch nicht allzuweit entfernt von der Oberflächenkunst des älteren Geschlechts. Das Geschmacksmoment ist lebendig geblieben, das Schmeichlerische, dem Auge Wohlgefällige einer blühenden Palette. Aber die Oberfläche ist gewissermaßen aus dem unbestimmten Fluidum der Umgebung herausgenommen. Sie offenbart nicht eine relative, sondern eine absolute Geltung. Auch die Landschaften und Bildnisse des Matisse sind so gehalten (Abb. 595 und 597). Das bedingt eine erhebliche Vereinfachung, ein selbstherrliches Summieren (Abb. 596). Die Ausschnitte werden nicht mehr der Wirklichkeit behutsam nachgebildet, sondern neu aufgebaut. Die Gesichter streben aus dem Individuellen zum Typischen. Damit hängt zugleich ein verändertes Raumgefühl zusammen. Auch der Raum wird nicht ohne weiteres aus der Gestaltung der äußeren Welt fertig übernommen, sondern immer kühner als ein Urelement aller sinnlichen Erscheinung gleichsam voraussetzungslos neugestaltet. So entstanden figürliche Kompositionen, die mit sparsamsten Mitteln sorgsam erwogener zeichnerischer Deutung und farbiger Gegensätze ursprünglich-rhythmische Empfindungen aussprechen. Der Vortrag erscheint dabei oft primitiv, fast kindlich stammelnd. Aber eben dadurch werden sonderbare, in die Geheimnisse aller Formen tauchende mystische Beziehungen hergestellt. In Wahrheit ist dies alles niemals naiv, sondern aus feinsten Berechnungen entstanden, aus umfassendem Wissen aller möglichen Wirkungen. Diese Eigenschaften eben waren es, die Matisse zum Lehrer bestimmten. Wenn er nicht imstande war, die majestätische Vertiefung des Weltbildes zu erreichen, die aus der Größe des Cézanne floß, so ging er über ihn hinaus durch die strenge Folgerichtigkeit im neuartigen Bildaufbau, durch die helle, fast kühle und immer durchsichtige Klarheit der Gestaltung. Der freie Doktrinarismus seiner Manier, der einen gewissen Teil moderner Lehren wie in Reinkultur und nicht beschwert durch die dunklen Rätsel einer inkommensurablen Persönlichkeit darbot, erwies sich als eine anregende Kraft ersten Ranges, die einer ganzen Generation jüngerer Begabungen neue Wege des


597. Henri Matisse. Damenbildnis

Sehens wies. Wohlgemerkt: des Sehens; nicht eigentlich der künstlerischen Empfindung in dem Sinne, daß sich das Innenleben eines neuen Zeitalters auf diese Weise übertrug. Die letzten treibenden Elemente der jungen Kunst blieben hier gleichsam noch verkapselt, während sie die Methode ihrer äußeren Entladung schon gefunden hatte. Es ist völkerpsychologisch sehr interessant, daß der französische Geist für diese Seite der Entwicklung die Führung übernahm, während für die volle Entfaltung der neuen Kunst und für die Auswirkung ihres Wesens die Befruchtung durch andere Elemente entscheidend war.



598. Ferdinand Hodler. Bildnis

Das wird besonders deutlich, wenn wir zu Ferdinand Hodler (1853—1918) hinüberblicken, der, in Bern geboren, in Genf ansässig, zwischen den beiden Welten der romanischen und der germanischen Kultur stand. Auch Hodler ging aus der Überlieferung hervor. In seiner Jugend ist er ein Realist, von fern seinem alemannischen Stammesgenossen Thoma verwandt (Abb. 598). Dann gerät er unter den Einfluß der Freilichtmalerei. Die Art, wie er dekorativen und monumentalen Aufgaben gegenübertrat, ist nicht denkbar ohne die Vorarbeit des Puvis de Chavannes. Doch Hodlers eigenes Lebenswerk ragt dann in ganz andere, vordem ungekannte Sphären. Aus



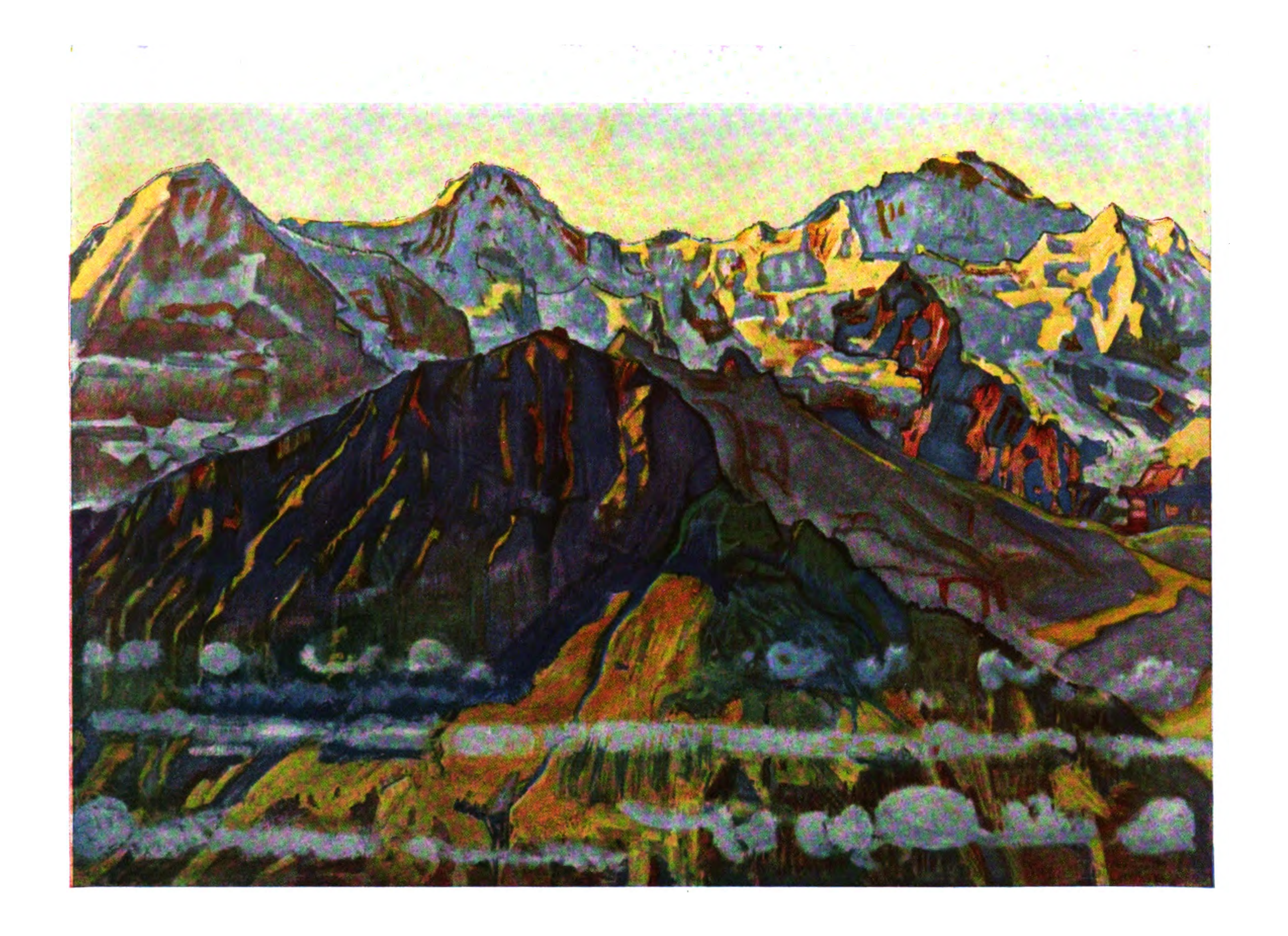
599. Ferdinand Hodler. Der Tag. Bern, Museum



600. Ferdinand Hodler. Holzfäller

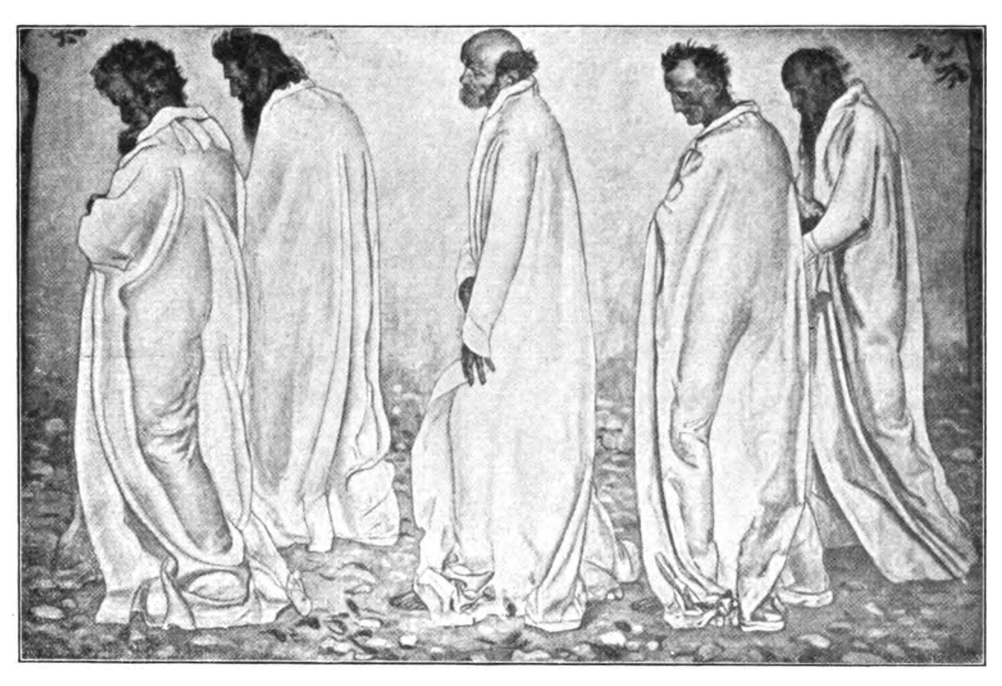
einem majestätischen Aufbau heller Flächen, aus einem ausdrucksreichen Führen vielsagender Linien baut er sich eine Wandmalerei auf Leinwand auf, die eine völlig selbständige Sprache erfindet, die Raumbegrenzung aus ihrem einfachen Mauerdasein zu erlösen und künstlerisch emporzuheben. Aber damit ist sein Wesen nicht erschöpft. Die Schönheit schmückender Wirkung großen Stils will uns fast nur als ein Nebenelement dieser Kunst erscheinen. Ihr tiefster Eindruck beruht auf anderen Eigenschaften. Ein neues, mit aller Inbrunst aus seelischen Gründen aufgestiegenes Gefühl für das Geheimnis menschlichen Daseins und Schicksals, für seine Trauer und seine zarte Hoffnung, für seine unbegreifliche Qual und seine blutigen Verstrickungen, für die zwecklose Herrlichkeit heldischen Sicherhebens und die Unerbittlichkeit unsichtbarer Gewalten zieht uns an und springt zündend auf uns über. Die Helligkeit der Farbflächen, mit denen Hodler arbeitet, die bedachte, alter Erfahrung entsprungene Stufung der Werte, der nahe Anschluß an die Erscheinungen der Natur, auch die Mittel der Stilisierung, die noch Beziehungen zu der klassizistischen und romantischen Zeit aufweisen, deuten nach rückwärts. Doch daneben tut sich ein Neuland auf. Mit behutsamer, von religiöser Scheu geleiteter Hand wird der Vorhang von Gründen und Abgründen menschlichen Erlebens und Leidens gezogen, dessen Anblick zu herber, doch von Harmonien gesegneter Gestaltung verklärt wird. So entstand ein monumentaler Ausdruck von neuer Haltung (Abb. 600). Man fühlt bei Hodler das Bewußtsein der engen, wenn auch nur gedachten Zusammenarbeit des Malers mit dem Architekten, die nun in der jungen Kunst immer größere Bedeutung gewinnt. Leidenschaftliches Empfinden wird in strenger Gebundenheit zu künstlerischer Form. Klar erkennbare Fäden führen wiederum zur Gotik, deren keusche Linien, deren Tendenz zur emporstrebenden Vertikale, deren zarte, schlanke, auch übermäßig gedehnte und eckige Gestalten, und deren versonnene Urtümlichkeit der Gebärde bei Hodler wiederkehren. Von fernher fühlt man sich mitunter sogar an die englischen Präraffaeliten erinnert, die ja auch, aus einer sentimentaleren Kunstgesinnung heraus, eine Anknüpfung an die Gotik versuchten.

Eine keusche Traum- und Phantasiewelt öffnet sich. Aus leuchtendem Grunde treten, in die Fläche gebannt und doch in klarer Plastik abgehoben, zeitlose Gestalten von symbolhaftem Wesen, welche Geheimnisse von Jugend und Frühling, von Alter und Nacht, von menschlichen Individuen und von ganzen Schichten, von männlich zupackendem Lebensmut und von mystischer Weihe verkünden (Abb. 599). Fernher klingen die »literarischen« Neigungen der älteren Kunst an; aber es wird dennoch nicht erzählt und nichts erläutert. Das Maßgebende ist vielmehr eine hohe Einfachheit des Ausdrucks, der lediglich verstärkt und unterstrichen wird durch das formale Mittel der Wiederholung. Hodler hat diese Eigenart



EIGER, MÖNCH UND JUNGFRAU. VON FERDINAND HODLER
Rüti (Kt. Zürich), Privatbesitz

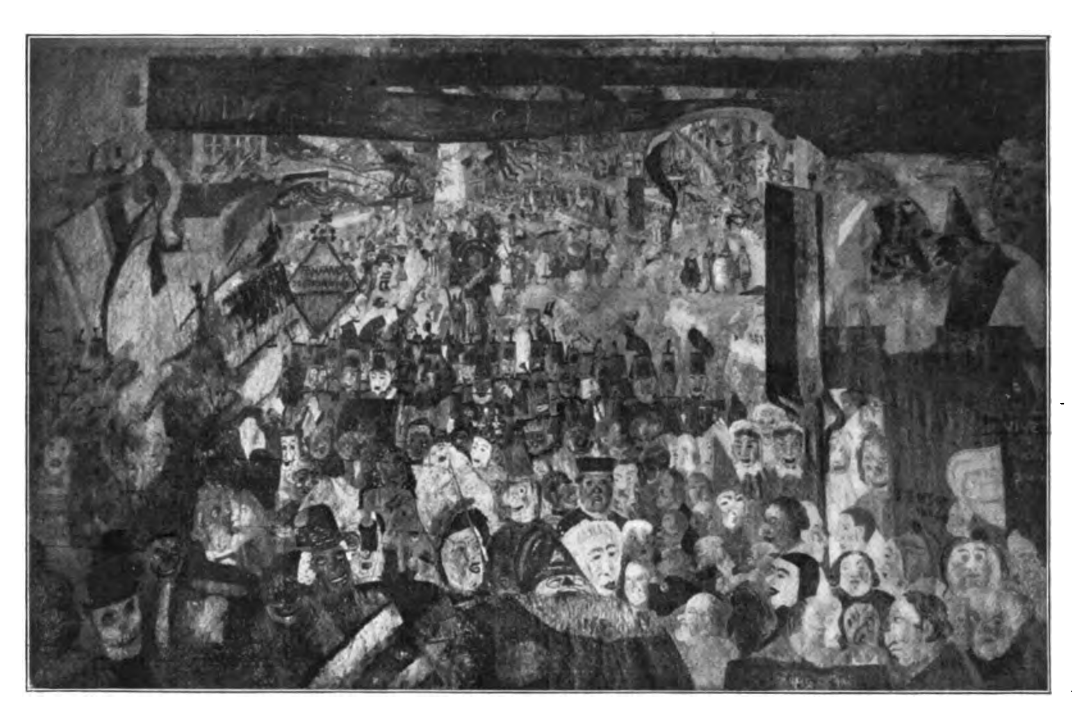
TAFEL XXXV



601. Ferdinand Hodler. Eurhythmie oder die Weisen

der modernen Malerei, die im tiefsten mit ihren dekorativen Eigenschaften zusammenhängt, besonders planvoll entwickelt. Sie tritt auch bei Cézanne schon auf, auch hier schon mit Bewußtsein angewandt; sie wird von van Gogh benutzt, bei ihm freilich aus dem unheimlichen Instinkt, der in das leidenschaftliche Gewühl seiner Bildpläne wie auf höheres Geheiß Ordnung bringt. Hodler aber bildet sie gleichsam zum System aus. Er nannte das seinen »Parallelismus«. Gruppen ähnlicher Gestalten, im einzelnen bestimmt und klar voneinander abgehoben, dienen dem gleichen Sinn, wollen durch leichte Varianten die Intensität einer Gefühlsspiegelung steigern und zugleich lindern, sie durch Wiederholung anschwellen lassen, aber durch die Verteilung beschwichtigen (Abb. 601). Bewußt und folgerichtig wird der Rhythmus des Linienhaften benutzt, zu immer noch stärker betontem Spiel herangezogen, bis die ganze, oft sehr große Bildfläche durch ein immerwährendes Korrespondieren zusammenklingender Formelemente bedeckt wird. Ohne Rest geht dieser formale Gehalt der Darstellung in den geistigen Gehalt auf. Ein tiefsinniges Forschen nach dem unter der Oberfläche des Sichtbaren ruhenden Sinn menschlicher Lebenszusammenhänge wird in künstlerische Gestaltungen umgesetzt, die voll Stille, Größe und Gebundenheit sind.

Ein Kapitel für sich bildet Hodlers Landschaftskunst. Die frühen Ausschnitte vom Thuner See sind erfüllt und verklärt von einer innigen Naturandacht, von der sich besonders deutlich sichtbare Fäden zu Hans Thoma hinüberziehen. Dann aber findet er auch hier den Weg zu einem stilisierenden Aufbau von bedeutender Haltung (Tafel XXXV), der das landschaftliche Erlebnis, ohne ihm die Unmittelbarkeit der Gefühlserregung zu rauben, zu feierlich-großartigem Ausdruck bringt. Die Formenhoheit der einheimischen Schweizer Berg- und Felsenwelt hat niemand in ihrem linearen Gefüge, in den auf ihre Grundformel gebrachten farbigen Kontrasten der ragenden Flächen und in ihrem überwältigenden architektonischen Aufbau tiefer und reiner erfaßt und gedeutet als Ferdinand Hodler, der Maler von Genf.

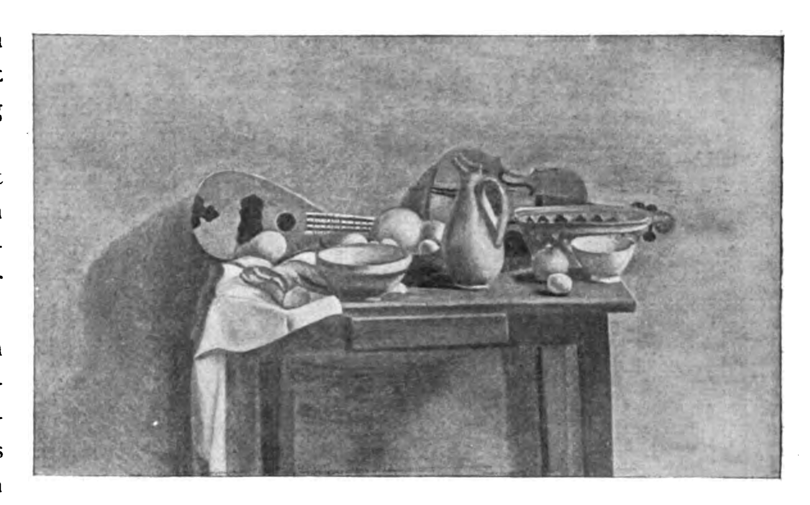


602. James Ensor. Christi Einzug in Brüssel

4. Ausbreitung der Bewegung

Wesentlich ward der radikale Bruch mit der Überlieferung, der jetzt vollzogen wurde. Es geschah etwas, das sich seit den Tagen der Renaissance nicht ereignet hatte: die Künstler griffen gewissermaßen nicht vorwärts, sondern in bewußter Absicht zurück. Für das, was die neue Generation mit Schmerzen aus ihrer Seele gebären wollte, schien der ganze Riesenapparat der in Jahrhunderten angesammelten Kunstfertigkeiten nicht mehr zu taugen. Man wollte vergessen, die Routine über Bord werfen, das ganze Kompendium des Naturstudiums, auf das sich Generationen eingeschworen hatten, aus dem Tempel weisen. Was Gauguin zuerst allein vertreten hatte, ward nun allgemein angenommene Lehre; urtümliche Malereien, Plastik und schmückende Künste primitiver Rassen, Schnitzwerke der Naturvölker erschienen als willkommene Helfer auf der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für ein voraussetzungsloses sinnliches Empfinden. Mit der Methode der Wirklichkeitstreue und Gegenständlichkeit war nichts mehr anzufangen, weiter konnte ihr Weg nicht führen. So mußte man zurück, auf neuem Fundament einen neuen Aufbau der künstlerischen Sprache bilden. Der radikale Gedanke der revolutionären Zeit erscheint hier als treibende Kraft: Das Alte ist überlebt, nicht mehr zu brauchen, nicht einmal durch Veränderung und Fortentwicklung genießbar und zukunftskräftig zu machen. Es gilt ein großes Aufräumen, um auf jungfräulichem Boden neue Keime anzupflanzen.

Die starke, zeugende Lebenskraft dieser Gedanken konnte niemand verkennen. Auch wer ihnen eine Zeitlang ablehnend oder ungläubig gegenüberstand, wurde schließlich von ihnen fortgerissen. Man fühlte stärker und stärker: hier ist ein neuer Quell aus dem alten Grunde künstlerischen und geistigen Lebens aufgesprudelt. Man erkannte vor allem, daß

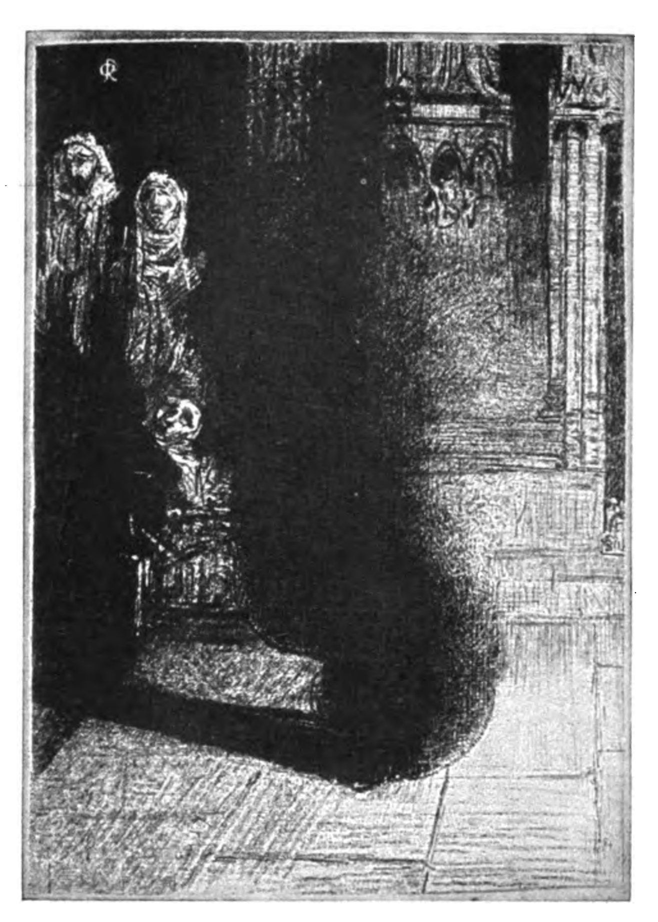


603. André Derain. Der Tisch. Paris, Galerie Simon

mit den alten Mitteln der früheren Kunst dem Sturm und Drang des lebenden Geschlechts offenbar nicht mehr beizukommen war, daß die umstürzende Wandlung aller Vorstellungen vom Leben des Einzelnen wie der Gemeinschaften auch auf dem Gebiete, wo menschliches Denken und Wesen seinen freiesten und edelsten Ausdruck sucht, einen Neuaufbau gebieterisch fordern mußte. Es entsprach durchaus dem Zusammenhang der künstlerischen mit der allgemeinen Bewegung, daß diese neue Kunst sich aus einem großen Verjüngungsgefühl, aus einer breiten Welle heranströmender Erneuerungsgedanken löste. Das will zugleich heißen: daß sie der Sehnsucht eines ganzen Geschlechts entsprang, also nicht allein angewiesen schien auf das elementare Hervortreten schöpferischer Einzelpersönlichkeiten, die bisher noch immer die Kunst vorwärtsbrachten. Die Meister, die wir nannten, waren erst große Überleiter, Vermittler. Sie stehen noch zu fest in Beziehungen zur Vergangenheit. Was ihnen nun folgte, mußte sich ohne weithin ragende Führergestalten behelfen. Es hatte darum oft bisher mehr Programm als Erfüllung, mehr Problem-Stellung als -Lösung, mehr Sehnsucht als Erreichen aufzuweisen. Trotzdem heben sich aus der anrückenden Schar genugsam Persönlichkeiten heraus, die dem Wollen ihrer Zeit schärfere Prägung zu geben vermögen. Wir stehen zu nahe, um den Sinn ihrer Arbeit bereits genau abschätzen zu können. Aber wer sich in diesem lebendigen Kreise umsieht, findet auch heute schon aufhellende Klärung und das emporhebende Schauspiel, das die gegeneinander flutenden Kräfte ringender Kunstgedanken auch für den Zweifler bieten.

*

In Frankreich hatten noch andere Maler, die dem Impressionismus entstammten, wie Odilon Redon (1840—1916; Abb. 604), auf das neue Ziel eines verinnerlichten und geheimnisvolleren Ausdrucks hingewiesen. Ähnlich bezeichnet in Belgien einen Übergang James Ensor (geb. 1860), der als ein Nebenmann von Rops begann, liebenswürdigste Stilleben von juwelenhaftem Reiz malte und zu einer bunt klingenden Phantastik aufstieg, die Unschuld und Unheimlichkeit seltsam mischte (Abb. 602). Nun trat in Paris zunächst die Gruppe der jungen Maler des »Herbstsalons« hervor, die sich auf den Schultern von Cézanne, Matisse, Gauguin erhoben. Alcide Le Beau, Henri Manguin, Othon Friesz (geb. 1879), Jouvenceau und Maurice de Vlaminck (geb. 1876; Abb. 605), der erfolgreichste Fortführer Cézannescher Lehren, denen sich der Holländer Kees van Dongen (geb. 1877; Abb. 606) zugesellte, standen dabei in der ersten Reihe derer, die der Verarbeitung des neuen Vorstellungsgehalts persönliche Prägung zu geben wußten. Auch Pierre-Paul Girieud, Albert Marquet (geb. 1875), Auguste Herbin gehören in den Kreis. Sie alle streben zur Vereinfachung und Zusammen-



604. Odilon Redon. Die schwarze Leuchte

fassung des Wirklichkeitsbildes, das, der Zufälligkeiten seiner Erscheinung enthoben, in seiner reinen Existenz gefaßt wird. Die individuellen Merkmale der Teile treten dabei zurück oder verschwinden vollkommen und beugen sich dem Gedanken, daß die Kleinheit des einzelnen Natur- und Menschenwerkes keine eigene Geltung hat, sondern immer nur Beispiel des Wirkens einer ordnenden Schöpferkraft sein kann. Die malerischen Methoden sind verschieden. Bald leuchten breite Lokalfarben, bald ist — wie besonders bei André Derain (geb. 1880) — alles auf die sparsamen Formeln harmonisch verknüpfter Farbflächengrenzen gebracht (Abb. 603). Auch das Figurenbild steht unter dem Zeichen der Entindividualisierung. Man forscht nach dem Typischen, sogar im Porträt. Der Ausdruck der Gesichter deutet aus der Gegenwart, ja aus der Zeitlichkeit überhaupt heraus in einen fernen Zustand des Unbewußten, wo Menschenwesen und Natur ineinanderfließen. Was mit dem vertrauten Leben des Alltags in Verbindung steht, lohnt nicht mehr der künstlerischen Bemühung. Das Gefällige, Schmeichlerische der »guten Malerei« lebt höchstens noch in den von Matisse beeinflußten Stilleben fort, ist sonst aber entthront. Die Farbe nimmt mehr und mehr den Charakter des Absoluten an. Sie ist nicht Charakteristikum des Stofflichen, sondern Eigenschaft an sich. Für den Betrachter, der liebevoll vergleichend beim Bilde an die Wirklichkeit dachte und die Fertigkeit bewunderte, mit der der Künstler in seiner Sprache den Erscheinungstatsachen folgte, ist kein Raum mehr — der Betrachter muß sich ganz neu einstellen, und diese Forderung, die aus allen Bahnen des Gewohnten riß, verursachte natürlich Unbequemlichkeiten und erzeugte Widerstand. Das farbige Wesen der Wirklichkeit ist jetzt nichts anderes als ein Ausgangspunkt für den Maler, eine Anregung, der er folgt, oft auch, darf man sagen, ein Trapez, an dem er seine Künste übt und vorführt. Aber dafür wird nun den tiefsten und letzten Wirkungsgesetzen, die sich aus den Elementen der Lichtbrechung ergeben, mit ganz anderer Eindringlichkeit als vordem nachgespürt. Das Glühen und die Leuchtkraft der einzelnen Lokalfarbflächen, die Harmonien in den Zusammenfügungen und Stufungen der Werte ergeben ein neues Studium, das mit nicht geringem Ernst betrieben wird, mit viel größerer Hingabe und Eindringlichkeit, als der flüchtige Beschauer anzunehmen geneigt war. Niemals ist dem Problem des Malerischen an sich unermüdlicher, umständlicher, ja grüblerischer nach-

gedacht worden. Was hier geleistet wurde, wird und muß unverloren bleiben. Es gehört zu den Ergründungen, durch welche die junge Kunst die Malerei für alle Zeiten befruchtet hat.



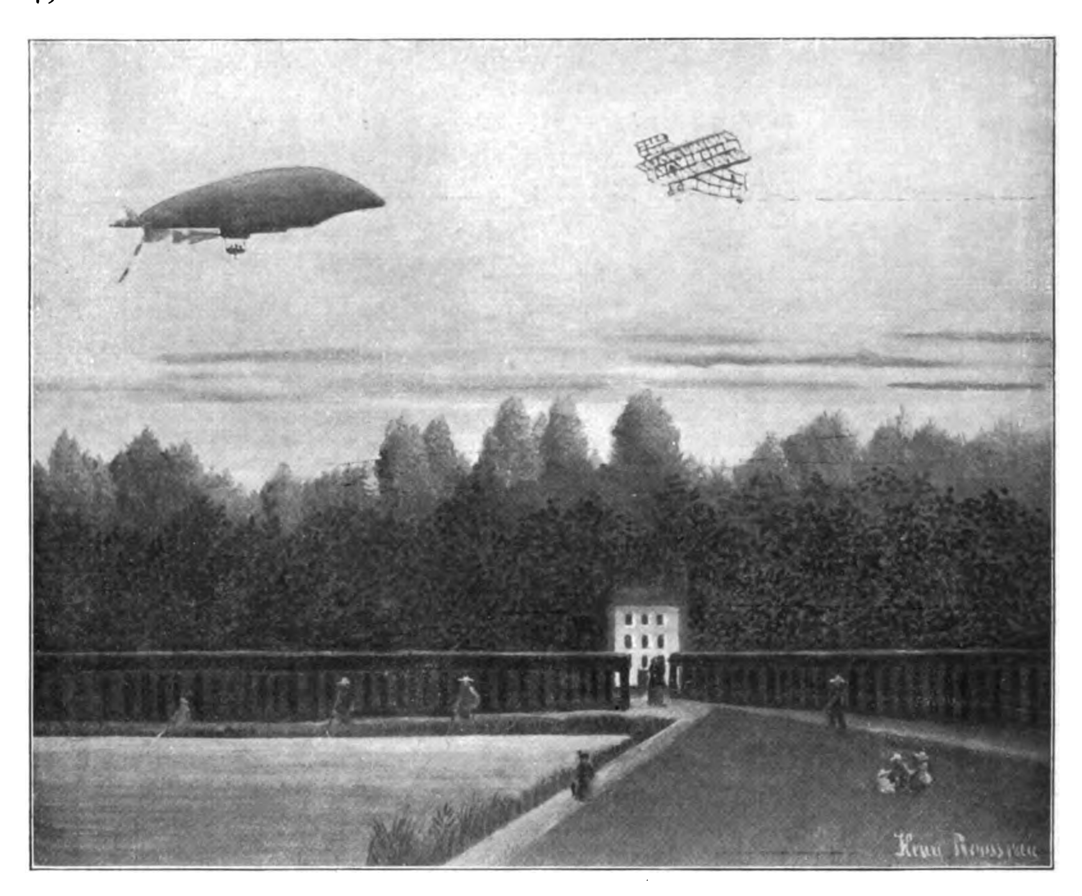
605. Maurice de Vlaminck. Französische Landschaft. Paris, Galerie Simon

Einzelne Persönlichkeiten gaben der genannten französischen Gruppe eigenartige Ergänzung. Die eine deutete zurück: Henri Rousseau (1845—1910), der, sicherlich völlig programmlos, allein einem redlichen Instinkt folgend, die Weisheit der Primitivität auf eigene Manier betätigte. Wieder klingt die Lehre an, daß nicht das aus der Arbeit von Jahrhunderten erwachsene Raffinement, sondern die Einfachheit und Ursprünglichkeit des kindhaften und urtümlichen Menschen von selbst der künstlerischen Wahrheit am nächsten komme. Eine tiefe Herzenseinfalt sah hier Welt und lebende Gestalten an, ein idyllisches Gemüt schuf sich eine spielzeughafte Tatsächlichkeit, in der Natur und Menschen wie Dekorationen und Figuren eines göttlich heiteren Puppentheaters erscheinen, das weder Tragik kennt noch auf Mystik pürscht, und in dem doch, verschleiert bei aller Klarheit, ein abgrundtiefer Sinn zu uns spricht. Durchaus naiv scheinen alle diese Bildchen entstanden zu sein, die ein eigenwilliger und liebenswerter Sonderling malte, um sein irdisches Vergnügen in Gott zu verkünden (Abb. 607).



606. Kees van Dongen. Bildnis

Aber einen Schritt vorwärts ging Robert Delaunay (geb. 1885). Hier wird das moderne Problem von der anderen Seite angepackt. Nicht Vereinfachung ist



607. Henri Rousseau. Landschaft mit Flugzeug

die Losung, vielmehr Komplikation. Und zwar eine mit aller Anspannung der Nerven und des Geistes erzeugte Komplikation, deren Ziel nicht ist, die Sinne zu ergötzen, sondern Erkenntnisse sichtbar zu gestalten, soweit das überhaupt möglich ist. Die Formen, die in der Umwelt wahrgenommen werden, haben für solches Vorgehen kaum mehr Bedeutung. Sie werden nicht als gegeben angenommen, sondern vom Künstler gleichsam neu geschaffen, vor unseren Augen neu aufgebaut. So entstanden Delaunays anfänglich so verblüffende Bilder, in denen gerade solche Formen, wo sich persönlicher Wille am deutlichsten aussprechen kann: Formen von Architekturen, die ringsum grüßen, ein nervös bewegtes, zuerst unverständliches Leben annehmen — nicht aus der logischen Berechnung des Ingenieurs oder Baumeisters, sondern aus der von allen Nöten und Forderungen des Statischen unbeschwerten, frei schaltenden Phantasie des Malers. Gespenstische Bewegung zittert aus Delaunays Stadtbildern, aus seinen Durchblicken durch Gebäudeteile und Kirchenhallen, aus seinen Gruppen wackelnder Häuser, verschobener Straßen, tanzender Türme, die jeder konstruktiven Richtigkeit spotten und mit bisher unerhörten Mitteln den Versuch wagen, unser Raum- und Formgefühl in Schwingung zu versetzen (Abb. 608). Später hat Delaunay in Berührung mit dem Kubismus den Weg zu einer mehr abstrakten Malerei gefunden. Seine kühne und freie Art, lastende Eindrücke der umgebenden Welt durch ein souveränes Spiel mit ihren Einzelheiten zu besiegen, führt schon zu den italienischen Futuristen hinüber.

Das alles bedingt immer stärker ein Lossagen von der Ehrfurcht vor den Erscheinungs-

tatsachen und von erlernten Methoden künstlerischer Mitteilung. Der Maler erzieht sich dazu, voraussetzungslos, mit ursprünglicher Technik, die ruhig unbeholfen sein darf, an seine Aufgabe heranzutreten, um nur ja auf geradem Wege zu den Bildern seiner souveränen Einbildungskraft zu gelangen. Vor allem erfährt der farbige Ausdruck eine Zurückführung auf elementare Wirkungen. Die Mannigfaltigkeit der alten Mischungen und Zerlegungen wird als Verwirrung, als ein Herabziehen in Kleinlichkeit empfunden. Sie weicht einer bedachten Zusammenfügung der malerischen Werte, die auf den primären, nicht wissenschaftlich erforschten, sondern aus künstlerischer Intuition erfühlten Zusammenhängen zwischen physiologischen Reizen und seelischen Reaktionen aufgebaut ist.



608. Robert Delaunay. Blick auf den Eiffelturm

So war allmählich eine neue Schule entstanden, die sich im gesamten Programm ihrer künstlerischen Betätigung grundsätzlich von der herrschenden Malerei unterschied, vielmehr: sich zu ihr nach Zielen und Mitteln geradezu gegensätzlich verhielt. Es lag nahe, daß ihr auch ein sichtbarer Stempel verliehen wurde, der sie nach außen kenntlich machte. In ausgesprochener Kampfansage gegen den Impressionismus entstand das Wort »Expressionismus«. Wer es geprägt hat, ist kaum mehr genau festzustellen. Schon im Jahre 1901 hat der Maler Julien-August Hervé die Bezeichnung auf eine Folge seiner Bilder angewandt. Andere schreiben die Erfindung des Namens Matisse zu. Vauxcelles, der Kunstkritiker des »Gil Blas«, hat ihn dann zuerst in die Öffentlichkeit gebracht. Die Wortbildung lag nahe und war von schlagender Prägnanz. Scharf zeigt sie die Verlegung des Standpunktes: daß bei dem Schaffungsprozeß aller Nachdruck nicht mehr auf der Wirkung des Eindrucks von

außen her, sondern ganz und gar auf dem Ausdruck der künstlerischen Innenwelt ruht, neben dem das anregende Wirklichkeitsobjekt, soweit es überhaupt noch in Betracht kam, keine Rolle mehr spielt. Es handelt sich darum — nun mit ganz anderer Entschlossenheit als bei den Meistern des Übergangs —, durch das Medium der Farbe, deren Kraft bis zum äußersten gesteigert wird, und der Linie, die ungeahnte neue Energie gewinnt, auszusprechen, wie sich im Geist des Malers das Weltbild gestaltet. Entscheidend ist das Walten eines persönlichen Affekts, einer glühenden Intuition.

5. Futurismus und Kubismus

Die Zertrümmerung der bestehenden Formvorstellungen erfolgte am rücksichtslosesten durch die Gruppe italienischer Künstler, die sich als »Futuristen« zusammenfanden. Hier, im Lande der ältesten und reichsten Überlieferungen, erscholl der lauteste Ruf nach der künstlerischen Revolution. Wie aus der Pistole geschossen brach der Umsturzgedanke los. Mit wilden, bramarbasierenden, pomphaften, bewußt übertreibenden Gebärden erfolgte die Kampfansage eines lärmenden Häufleins von Schriftstellern und Malern an die Gesamtheit der abendländischen Zivilisation. In holdem Wahnsinn rollte das Auge der Dichter, deren glühende Phantasie aus dem Brausen des eigenen Blutes das herannahende Geheul des Weltkriegs weissagte und die Erhebung der Völker mit prophetischem Gefühl programmatisch ankündigte. Ehe Europa daran glauben wollte, ward in den Versen dieser Italiener der Krieg geahnt, zugleich verflucht und gefeiert — der Krieg als großes Zermalmungsmittel für die verdammte Welt der Überkultur, des Mechanismus, des Kapitalismus, des Materialismus. Der Krieg — so hieß es damals noch in den Manifesten der Radikalen — als die machtvollste Steigerungsmöglichkeit persönlichen Kraftgefühls und Tatensinns, als Symbol für rücksichtslose Energie, ohne die eine Erneuerung des Menschheitslebens unmöglich schien. Und mit derselben Emphase wetterten die Künstler und Ästhetiker gegen das über den Köpfen der unglücklichen Menschen von heute zusammenschlagende Zuviel an Wissen, Kenntnissen, Überlieferungen und Vorurteilen. Schon in seinem Namen wollte der Futurismus andeuten, daß er sich um Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr kümmere, sondern nur noch die Zukunft ins Auge fasse. Sein Vater und Führer, der Schriftsteller F. T. Marinetti, verlangte gar nicht spaßhaft die Vernichtung der Museen, deren ungeheure Autorität gerade in Italien auf die jungen Künstler drückte. Überschäumendes Freiheitsgefühl wollte sich von jeder Bindung durch hergebrachte Gesetze und Anschauungen freimachen. Hier zuerst wurden die Verbindungsfäden zwischen der jungen Kunst und den radikalen politischen Theorien geknüpft.

Die Maler, die sich dies revolutionäre Programm zu eigen machten, brachten in ihrem Kreise allerdings kein Talent hervor, das zu großen und hinreißenden Schöpfungen aufstieg. Sie kamen im Grunde nicht weit über ein Gemisch aus ungebärdig entwickelten älteren Lehren und deutlich zur Schau getragenen literarischen Tendenzen hinaus, und ihr farbiger Ausdruck war nicht frei und strahlend genug, um ihre gedanklichen Spekulationen in gestaltende Form zu gießen. In der stärksten Begabung der Gruppe, in Gino Severini, fand der Impressionismus oder vielmehr der Neoimpressionismus einen konsequenten Fortführer. Wenn er das Gewimmel der Pariser Boulevards, vorüberhuschende Erscheinungen der Straße oder die schwüle Luft und die schwirrenden Gestalten in Tanzlokalen und Bars zum Thema nahm (Abb. 609), so malte er das in einer sehr streng systematisierten Technik, mit Hun-





609. Gino Severini. Pan-Pan-Tanz

derten geometrisch abgezirkelter, ineinander übergreifender, mit ungewöhnlichem Farbensinn abgestimmter Prismenfeldern kleinsten Formats: unverkennbarer Anschluß an die Methode von Seurat und Signac Und noch einmal erkennen wir, wie bereits im Neoimpressionismus bei aller doktrinären Starrheit der Keim zur Weiterentwicklung steckte. Severini vollzog sie, indem er nun, dem neuen Glaubensbekenntnis entsprechend, auf Wirklichkeitsillusion und Richtigkeit im einzelnen verzichtete (noch nicht völlig im Gesamteindruck). Er gab die Bewegung an sich, nicht mehr die bewegten Menschen oder Gegenstände. Das Gewimmel selbst, das Momentane als Erscheinungselement, das an den Gestalten und Dingen wohl haftete, aber eigentlich ohne ihre Substanz schon interessierte. Also die Nervosität der Welt, die sich schneller Bewegung in ganz anderem Maße bewußt geworden war als jedes frühere Zeitalter, die sinnlose Wirrnis, die zitternde Unruhe. Die übrigen Futuristenführer, Umberto Boccioni (1916 im Kriege gefallen), Luigi Russolo, Carlo Carra (geb. 1881) und andere, gingen noch weiter. Sie malten Träume und Erinnerungen



610. Umberto Boccioni. Die Macht der Straße
(Sammlung Walden, Berlin)

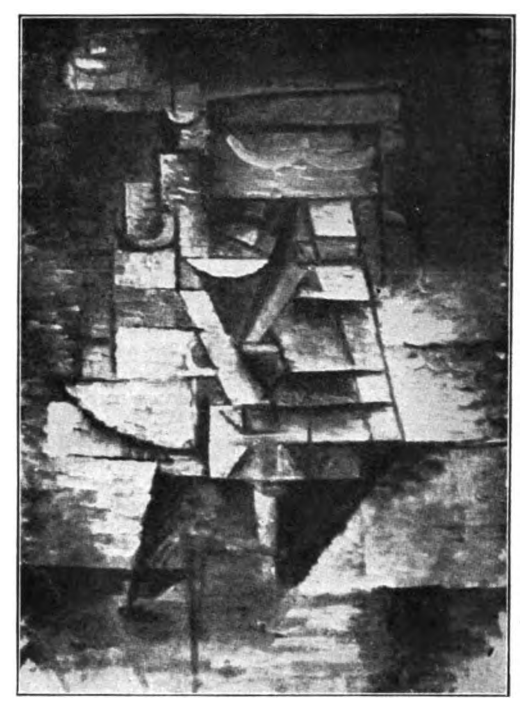


611. Pablo Picasso. Pierrot

mit aller Unberechenbarkeit, Unlogik und Zufälligkeit der hin- und herflutenden Vorstellungselemente, oder gestalteten leidenschaftliche, erregte trauervolle Stimmungen in Form- und Farbgebilden. Oder sie suchten Wesen und Sinn alltäglicher Erscheinungen in Visionen zu fassen, die nur in Andeutungen noch Beziehungen zum natürlichen Ausgangspunkt erkennen ließen. Die »Gewalt der Straße« (Abb. 610), die aktive Stoßkraft des revolutionären Gedankens, die grollende Empörung eines Volkshaufens beim Begräbnis eines Anarchisten, die rätselhaften Gefühlsschwingungen nächtlicher Stunden sollten gepackt werden — nicht durch das Vergleichsbild von Vorgängen, Beleuchtungsnuancen, Menschenmassen oder dergleichen, sondern unmittelbar durch zackige Liniengebilde, durch Strahlen und Winkel, bewußte Verzerrungen und abgerissene Wirklichkeitsteile, die in exzentrischen Sprüngen wie im Fieber durcheinandertaumelten.

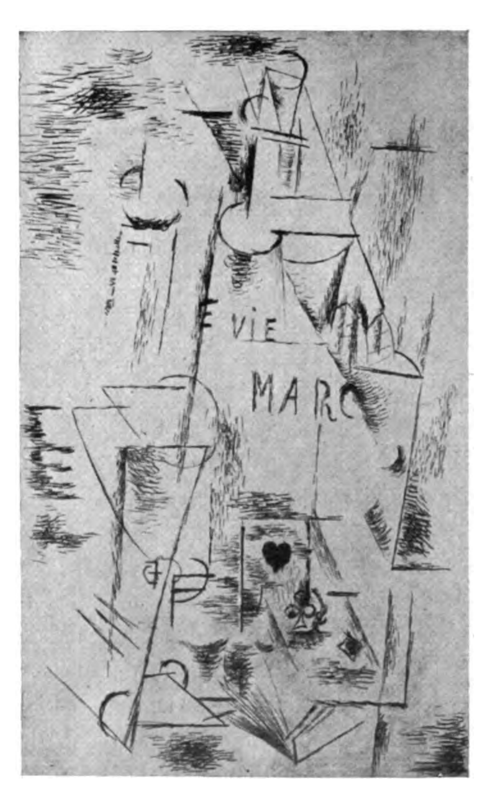
Vieles dabei war zweifellos absichtliche Gewaltsamkeit, Herausforderung des Bourgeois, drohender Schrecken, der dem Publikum an den Kopf geschleudert wurde. Aus den lärmenden Veröffentlichungen der Futuristen, aus dem tanzenden Paroxysmus ihrer Veranstaltungen gingen solche Absichten unzweideutig hervor. Aber damit ist das Wesen dieser Maler nicht erschöpft. Es genügt nicht, sie als Meister des Bluffs abzutun. In ihnen wurde vielmehr etwas lebendig, das als unklare Sehnsucht durch die ganze Künstlergeneration des Jahres 1910 ging, dessen Aussprache aber hier zum ersten Male gewagt wurde. Die Begabungen der Italiener sind nicht hoch einzuschätzen, aber sie waren Diener eines Dranges, der aus der Kulturstimmung der Zeit hervorging. Das Wesentliche, was aus den Arbeiten der sehr verschiedenartigen Persönlichkeiten uns entgegenklingt, und was auch in der Folge dort, wo es auftrat, als futuristischer Einschlag empfunden wurde, war die Tendenz, sich von der Überfülle der Eindrücke, die den modernen Menschen umherwerfen, von der sinnlosen Unrast unseres Daseins, von dem unorganischen Wirbel des Erlebens, von der Wildheit, Abscheulichkeit und Sinnlosigkeit der bestehenden Welt dadurch zu entladen, daß man sie in ihrer taumelnden Unruhe und Raserei darstellte. Das Chaos, das im Grunde unseres Empfindungslebens aufgähnt und den wahren Sinn der scheinbar festgefügten, in heuchlerischer Ordnung starrenden Umwelt bedeutet, sollte sich in der souveränen Willkür spiegeln, mit der das ganze unberechenbare Gedränge einherstürmender Sinneseindrücke kaleidoskopisch aufgezeichnet wurde. Aus Realitäten sollte ein Phantasiespiel gemischt werden. Schon Delaunay hatte eine ähnliche Technik versucht. Die Futuristen gingen weiter darüber hinaus. Sie wollten die Welten des Seienden und des Erträumten dadurch

bezwingen, daß sie sie in ekstatischer Laune durcheinanderschüttelten.



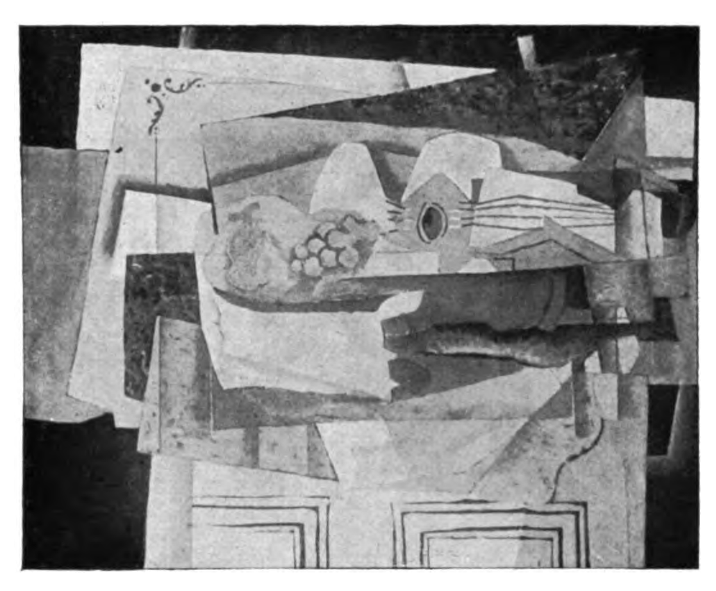
612. Pablo Picasso. Die Studentin

Sofort aber und gleichzeitig erhob sich gegen die Fessellosigkeit wieder eine neue Bindung, die der frei schweifenden Phantasiespiegelung ein Prinzip strengster Gesetzmäßigkeit entgegenstellte. Eine Bindung freilich völlig ungewohnter Art, aus dem gleichen Grundzug des geistig Spekulativen, des Gehirn- und Nervenmäßigen hervorgegangen. Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, daß die neue Kunst aus einem sonderbaren inneren Trieb heraus den sinnlichen Elementen, die im Wesen der bildenden Kunst selbst wurzeln, zu Leibe ging, so ward er durch den Kubismus erbracht. Der Spanier Pablo Picasso (geb. 1881) wurde sein Begründer und Träger. Er hatte als Cézanne-Schüler begonnen, aber schon in den Figurenbildern dieser ersten Phase eine persönliche Art an den Tag gelegt, die ein neues Element herantrug. Die Gestalten des Cézanne sind Glieder einer großen, eng zusammengehörenden Gesellschaft, die mit der Natur eins ist, die aber gerade darum erdhaft bleibt. Bei Picasso öffneten sich hinter den ätherischen Körpern und Gesichtern seiner Menschen verschleierte Ausblicke ins Unwirkliche, Transzendentale (Abb. 611). Und seltsam verband sich nun sein angeborener Hang zum Übersinnlichen mit der neuen Systematik, die er sich erfand.



613. Pablo Picasso.
Radierung

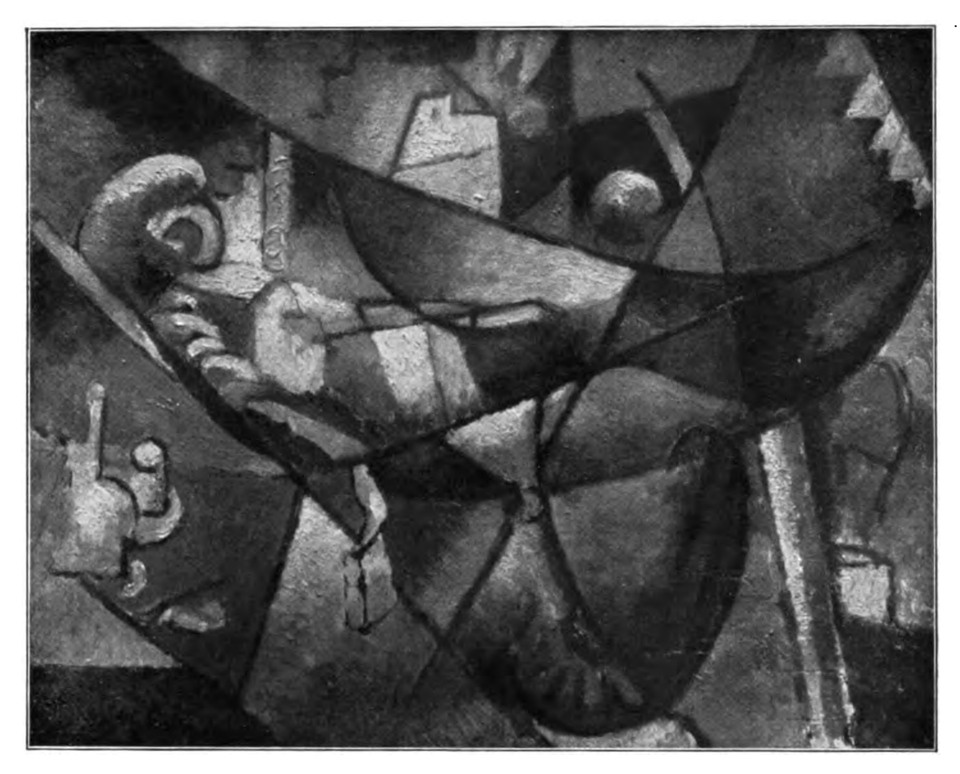
Damit wurde im Verhältnis des Künstlers zum Objekt wieder ein weiterer Schritt getan. Es ward der Versuch unternommen, nicht nur das Wirklichkeitsbild auf seine geheimen Urformen zurückzuführen oder die Mittel malerischer Arbeit, Farbe und Linie, von aller Gegenständlichkeit losgelöst, zu eigenwilligem Spiel zu entbieten — sondern einem Anschauungsproblem nachzugehen, das gleichsam einen philosophischen Begriff: die Kategorie des Raumes, durch Malerei bezwingen wollte. Gestaltung des Raumes, nicht räumlicher Dinge. Einprägung des Gefühls vom Dreidimensionalen mit Hilfe stereometrisehcr Grundgebilde. Es ist wie eine Gehirnverzückung. Picasso genügte



614. **Georg Braque. Stilleben. Prag, Staatsgalerie**

(Mit Genehmigung der Galerie Simon, Paris)

es nicht, eine Erscheinung der Natur als Einheit auf ihren typischen Kern zurückzuführen: er zerlegte sie vielmehr in geometrische oder »kubische« Grundformen, die er als bestimmende Elemente der physiologischen Gestaltung ansah. Der Maler geht etwa von irgendeinem einfachen Motiv aus, von einem sitzenden Menschen, von einem Musikinstrument. Sein witterndes Auge umkreist das Objekt, stöbert die Beziehungen auf, in denen seine Flächen und Kanten zueinander, zur umgebenden Luftschicht, zur vorgestellten Leere des Raumes stehen. Es ist nicht einfach, den Gedankengängen zu folgen, die zu diesem merkwürdigen System führten. Es liegt ihnen eine Vorstellung von mathematisch reinen Formgebilden zugrunde, die allem Erschaffenen als Maßstab und Kontrolle vorschwebten, und von denen die Formen der tatsächlichen Welt Abarten oder Entartungen darstellen, durch die unberechenbare Zufälligkeit des Organischen herbeigeführt. Etwas in dieser Vorstellung lebt vielleicht in uns allen, oft unter der Schwelle des Bewußtseins. Es lebt in unserer Freude an den Kristallbildungen, an den geometrischen Flächenmustern, die in der Natur auftreten, an den kubischen Gestaltungen der Baukunst, in unserer Ornamentik, unseren dekorativen Bindungen. Es lebt — auch dies heranzuziehen ist gestattet — in den Phantasien, die das erregte Blut des Fiebers hervorbringt. Es hat darum auch von jeher für die Erforschung des Körperlichen und in der Erziehung zum Verständnis des Formalen in der Kunst eine Rolle gespielt. Aber Picasso ging darüber weit hinaus. Er setzte diese Elemente nicht rationalistisch zusammen, sondern trieb in selbstherrlicher Erfindung mit ihnen ein Spiel freier, d. h. vom Tatsächlichen unabhängiger Zusammensetzungen (Abb. 613). Er nahm dabei nicht nur die dem Maler zugekehrte frontale Fläche einer Figur oder sonstigen körperlichen Erscheinung als Ausgangspunkt, sondern schritt um den Körper herum, wählte sich auch von seinen übrigen Anblicksflächen die Elemente, die ihn bedeutungsvoll dünkten, und drängte, schob, ja nagelte und stanzte die Dreiecke, Kreise, Segmente, Kugeln, Zylinder, die er so gewann, zusammen. Nichts wäre falscher, als diese Malereien Picassos nun wie ein Bilderrebus oder Vexierspiel enträtseln, aus ihnen irgendeine Wiedergabe realer Dinge herauslösen zu wollen. Die Unterschriften, die seine Arbeiten tragen — »Der Mandolinenspieler«, »Das Hüttenwerk«, »Spanische Stilleben«, »Der Mann mit der Klarinette«, »Die Studentin« (Abb. 612) — wollen nur andeuten, welcher besondere Eindruck in diesem oder jenem Falle die eigentümliche Maschinerie seiner stereo-geometrisch arbeitenden Einbildungskraft in Bewegung gesetzt habe. Er saugt gleichsam die Gesamtheit der natürlichen Formen des betreffenden Gegenstandes in die Trichter seiner Phantasie und stampft sie dort zusammen, bis sich die Urkristalle

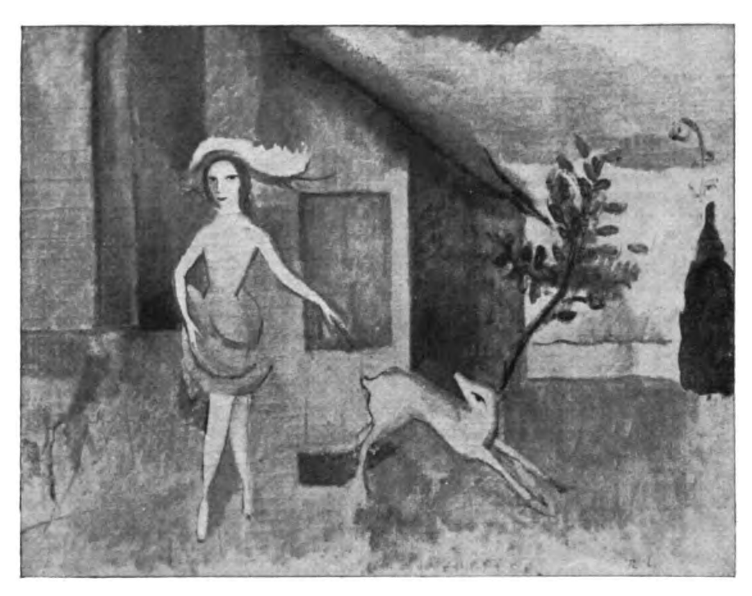


615. **Albert Gleizes. Frau in der Hängematte**

ergeben, aus denen sie bestehen. Sodann beginnt der Neuaufbau: die kristallinischen Grundformen werden wie von der Hand eines Ingenieurs aneinandergesetzt, ineinander verzahnt und verschraubt. Was zutage tritt, ist ein konstruktives Märchengebilde, dessen Reiz für das empfängliche Auge einmal in der gleichsam technischen Logik seiner Schichtung, dann aber in der eigenwilligen Abstraktion liegt, die hier mit Hilfe geometrisch-kubischer Formeln getrieben und von mystischen Farbklängen aus verschwebenden braunen, gelben, grauen Werten getragen wird.

Die Auflehnung der Form gegen langjährige Vergewaltigung vollzog sich im Kreise einer völlig neuen Optik. Nur die Zeit des Technischen, des Ingenieurwesens konnte diese Fügung aus mathematischer Vorstellung erzeugter Blöcke hervorrufen, diese Ekstase eines rhythmischen Gliederns. Die individuellen seelischen Nöte treten zurück, mit radikalen Mitteln will man sich Klarheit verschaffen über die Frage des Raumes, dessen Problem eins der Rätsel unseres Daseins in sich birgt. Mit »Expressionismus« hat das kaum mehr etwas zu tun. Was erstrebt wird, ist: die primären Bedingungen unserer Existenz, die ein Körperdasein (kein Flächendasein) ist, beispielmäßig aufzuzeigen. Ähnliches hatte, freilich aus ganz anderen Bedingungen, einst Hans von Marées als sein letztes Ziel erkannt. Nur: während bei Marées die Natur in ihrer sinnlichen Fülle niemals aufhört, das Raumexperiment zu beleben, und ihm mit ihrer Gleichniskraft zu Hilfe kommt, wird es jetzt ins Dogmatische gewandt.

Aber gerade das Unsinnliche, Gehirnmäßige dieser Lehre, die Picasso sich ergrübelte, entschied ihren Erfolg. Sie entsprach durchaus der Stimmung der Zeit, die den gesamten Umkreis künstlerischer Anschauung und Arbeit vor allem nach geistigen Forderungen orientierte. Ein ganzer Kreis sammelte sich in Paris um den jungen spanischen Meister, der wie



616. **Marie Laurencin. Die Farm. Potsdam, Sammlung Stark**
(Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim)

der Bringer eines neuen Heils gefeiert wurde. Im Herbstsalon und in den Ausstellungen der Unabhängigen erschienen seit 1910 in wachsender Zahl die Bilder der »Kubisten«, deren Name wiederum zuerst, ironisch, von Henri Matisse gebraucht worden ist. Jean Metzinger (geb. 1883), Georges Braque (Abb. 614), Albert Gleizes (Abb. 615), Juan Gris, Marie Laurencin (geb. 1885; Abb. 616), Fernand Léger (geb. 1881; Abb. 617), Francis Picabia, Le Fauconnier waren die ersten Vertreter der Schule. Auch Delaunay stieß zu ihnen (Abb. 608). Nicht alle schlossen sich ganz eng an den starren Doctrinarismus Picassos an (der alsbald als »cubisme scientifique« bezeichnet wurde). Auch hier schieden sich die Persönlichkeiten. Manche suchten einen Mittelweg zwischen Picasso und Cézanne, am weitesten entfernen sich die sehr zarten Frauenbilder und Kompositionen von Gruppen junger Mädchen, die Marie Laurencin entwarf, von der pedantischen Konsequenz, freilich auch von der gedanklichen Kraft und Schärfe des Führers. Hauptsächlich in dieser abgeschwächten Form ist der Kubismus dann über die Grenzen Frankreichs hinausgedrungen und hat in ganz Europa die Künstler beschäftigt. Allenthalben legten sich mystisch durchschimmernde Dreiecke und Kreissegmente über die Bilder der expressionistischen Jugend, zerrten eckige geometrische Teilausschnitte die Gemälde in wirre Verschiebungen. Ein Gedanke, der zu wertvollen experimentellen Ergebnissen führen kann, wurde zu einem Dogma erhoben, wurde andererseits zum Schema und zur Mode, und erwies in solcher Überspannung hier wie dort seine Unfruchtbarkeit.

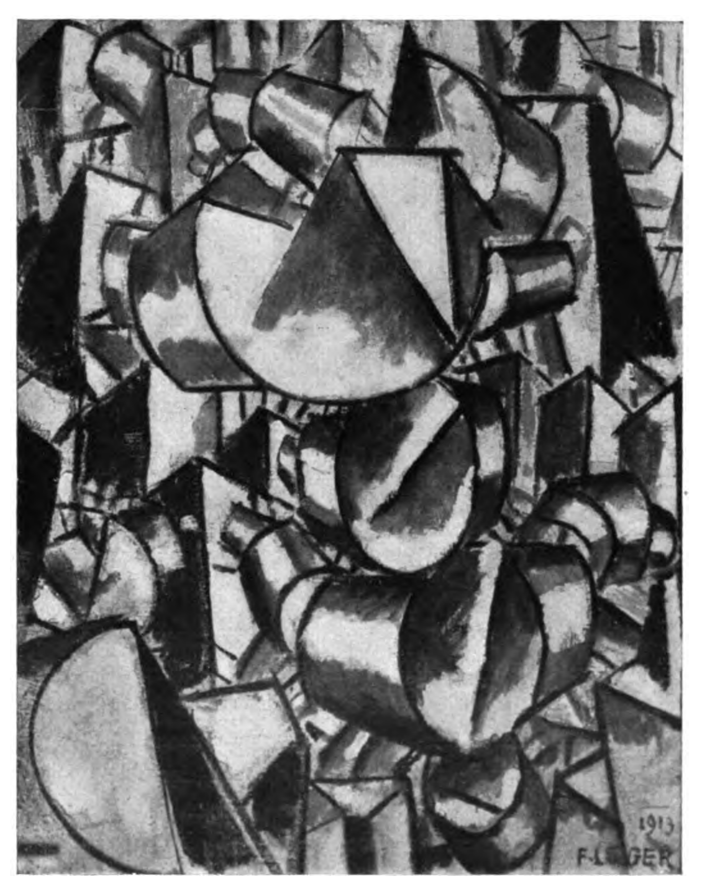
Indessen das Genie Picassos ist stark genug gewesen, uns über alle gehirnmäßige Kalkulation hinaus das geheime Walten einer schöpferischen Persönlichkeit fühlen zu lassen. Man mag noch so sehr den Gespensterbaukasten, den er in den Handel gebracht hat, als eine unfruchtbare kalte Ware erkennen, mag überzeugt sein, daß der ganze Kubismus in eine Sackgasse führt, von der aus es keine Weiterentwicklung, sondern nur ein Umkehren gibt — die einzigartigen Bildvierecke Picassos selbst haben in der fanatischen Verzahnung ihrer Formglieder und der seltsam gedämpften Farbenstimmung, die er darüber zu gießen wußte, dennoch eine geheimnisvolle Anziehungskraft. Nichts wäre törichter als anzunehmen, den Künstler, der von seinem starken Malertalent schon vorher so glänzende Proben abgelegt hatte, habe etwa eine eigenwillige Spekulation auf sensationslüsterne Betrachter in diese abseitige Welt gedrängt. Hier muß ein in seinen Triebkräften noch verschleierter Zwang gewaltet haben, dessen Ziel allerdings klar genug ist. Dies Ziel heißt nach aller Zertrümmerung Neuaufbau, nach allem wilden Gebaren strenge Zucht, ja sagen wir es deutlich heraus: nach der Revolution kündigen sich die ersten Zeichen der Reaktion an. Heute und schon in der letzten



HARLEKIN. VON PABLO PICASSO
Basel, Sammlung R. Staechelin

TAFEL XXXVI

Zeit des Krieges hat der Spanier seinen Kurs abermals entschlossen geändert und sich gelegentlich zu Stilisierungen bekehrt, die aus modernem Empfinden und Farbgefühl durchaus wieder auf die Überlieferung zurückgreifen (Tafel XXXVI), ja an den Meister anknüpfen, der seit den Tagen der Romantik den Franzosen immer wieder als der Bewahrer klassischer Formenruhe gilt: an Ingres.



617. Fernand Léger. Kontrast der Formen
(Sammlung Walden, Berlin)



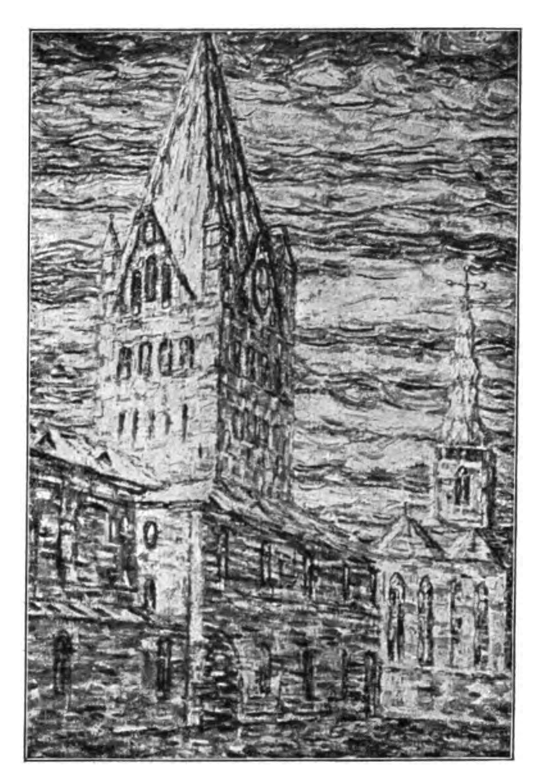
618. Albert Weisgerber. Liegende Frau in der Berglandschaft

6. Die Malerei in Deutschland

In Deutschland fand die große Bewegung, welche die um 1900 herrschenden Kunstanschauungen erschütterte, frühzeitig ein lebhaftes Echo. Es überrascht nicht, daß der Widerklang bei uns jetzt schneller erfolgte und wirkte als seinerzeit beim Bekanntwerden des Impressionismus. Die Freilichtlehre Manets und Monets hatte zwar eine allgemeine europäische Entwicklung abgeschlossen, aber sie trug in ihrem Wesen doch so spezifisch französischen Charakter, daß sie immerhin auf widerstrebende Strömungen stieß und erst langsam überzeugen mußte. Die neue Kunst aber baute sich durchaus nicht auf einer rein pariserischen Vorarbeit auf. Von Anfang an nahm an ihr, wie wir schon sahen, das germanische Element bedeutenden Anteil; nicht zufällig standen unter den Bahnbrechern und Fortführern der umwälzenden Gedanken ein Holländer, ein Skandinave und ein Schweizer deutschen Blutes. Wenn der Schwerpunkt jetzt vom streng Sinnlich-Malerischen verlegt wurde und das Geistige, Spekulative in den Vordergrund trat, so entspricht das diesen Zusammenhängen. Mit offenen Armen nahm das junge Geschlecht der deutschen Künstler die neuen Gedanken auf. Ganz folgerichtig dauerte es noch verhältnismäßig am längsten, bis das Wesen und die Größe Cézannes verstanden wurden; denn dieser Meister war doch in seiner ganzen Art durchaus Franzose. Es ist bezeichnend, daß die süddeutschen Künstler, die zuerst den Einfluß Cézannes verrieten, ihm nicht unbedingt folgten, sondern andere Vorstellungen beimischten, die ihrem deutschen Wesen entsprachen. In den religiösen Gemälden von Albert Weisgerber (1878 bis 1915; Abb. 618) und Karl Caspar (geb. 1879) läßt sich dieser eigentümliche Einschlag

verfolgen. Weisgerber namentlich, der zu den betrauerten Opfern des Krieges gehörte, schuf sich aus der Technik der breiten Farbflächen, die er Cézanne entlehnte, und seinen epischen Neigungen, die ganz abseits von der Welt des Franzosen lagen, einen eigenen charaktervollen Kunststil.

Andere, wie der Kölner Friedrich August Deußer (geb. 1870), der von tonigen Reiter- und Historienbildern plötzlich zu kühnen neuen Helligkeiten abschwenkte, fühlten sich unmittelbarer als Schüler Cézannes. Dort knüpfte auch Karl Hofer (geb. 1878) an, der später selbständig zu einer Kunst von herbem und bedeutendem Stilausdruck gelangte, in der sich die Lehre des französischen Meisters mit Gedanken von Marées her begegneten, um zu einer immer freieren, in strenger Einfachheit deutenden Figurenmalerei vorzudringen. Hofer weist bereits über den Expressionismus hinaus. Ähnlich kündigte sich der Einfluß van Goghs zuerst bei Christian Rohlfs (s. o. S. 343) an, der, einer noch älteren Generation angehörig, zu den Weimarer Vertretern der Freilichtmalerei gehört hatte und nun in Landschaften und Städtebildern mit einer zusammenfassenden Technik kraftvoller und erregter Farbstriche vorging (Abb. 619). Rohlfs ging dann nach Hagen in Westfalen, wo das Folkwang-Museum, die großartige Stiftung eines einzelnen Kunstfreundes, Karl Ernst Osthaus', zu einer Zentrale neuer Kunstgedanken ward. Von den Jüngeren zählt hieher Theo von Brockhusen (1882 bis 1919), der van Goghs flammende Lapidarsprache auf märkische Landschaften anwandte, und der jung im Kriege gefallene Wilhelm Morgner (1891 bis 1917), der mit leidenschaftlicher Inbrunst eine Sprache breiter Farbstreifen für seine ins Monumentale strebenden Erfindungen suchte. Auch Heinrich Nauen (geb. 1880) stieß anfangs zu der Gefolgschaft van Goghs, wiederum ein Rheinländer, — mit welchem Eifer der deutsche Westen



619. Christian Rohlfs. Patroklusturm in Soest



620. Ernst Ludw. Kirchner. Junges Mädchen mit Ziegen



621. Erich Heckel. Die Tote

jetzt die moderne Propaganda übernahm, zeigte sich in der Ausstellung des rheinischen »Sonderbundes« zu Köln 1912, die zuerst im großen Stil die Zeugnisse der jungen Kunst darbot. Nauen wandte sich später besonders einer von Matisse beeinflußten Stillebenmalerei zu, in der er sich mit Oskar Moll (geb. 1875) und Hans Purrmann (geb. 1880; Abb. 622) traf. Auch August Macke aus Bonn (geb. 1887), der 1914 fiel, hatte von Matisse den Geschmack und die Zartheit der Farben übernommen, mit denen er verträumte Landschaftsszenerien (Abb. 623), Porträts und graziöse Figurenbilder von geheimnisvoll heiterer Stimmung schuf, die zuletzt auch eine Berührung mit kubistischen Vorstellungen verrieten.

Die Hauptstadt des deutschen Expressionismus aber war eine Zeitlang Dresden, wo 1906 die jungen Künstler der »Brücke« sich zusammenfanden. Mit leidenschaftlicher Energie ward in diesem Kreise ein künstlerischer Ausdruck angestrebt, der hinter den Erscheinungen ihren verborgenen Sinn ergründen sollte. Karl Schmidt-Rottluff (geb. 1884) ging mit gewaltsam-herben Vereinfachungen landschaftlicher und figürlicher Motive voran, in denen der reine Charakter der Farbe, mit leidenschaftlichem Temperament und einer bis an die Grenze des Rohen gesteigerten ursprünglichen Kraft, zur Anschauung gebracht wurde. Erich Heckel (geb. 1880) trat mit Interieurbildern und Landschaften hervor, in denen nervöse Unruhe und Skepsis in der Sprache einer kühlen Farbenskala mit Figuren und Gegenständen spielte (Abb. 621). Das furchtbare Erlebnis des Krieges, das vielen Angehörigen dieser Generation die geheime Wahrheit ihrer lange gefühlten Nöte deutete, führte ihn zu religiösen Entwürfen von gotischer Innerlichkeit. E. L. Kirchner (geb. 1880), bei dem Anregungen verschiedener Art ineinanderflossen, drang durch die sprühende Art der Farben-

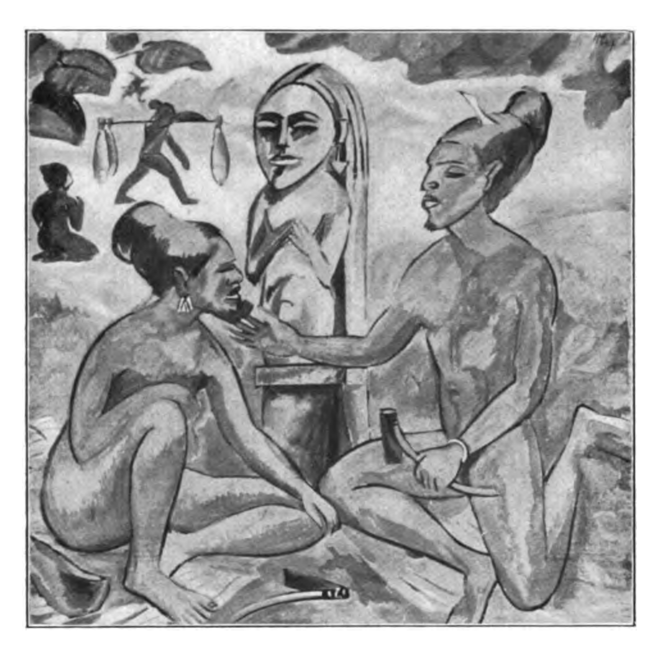
gebung, durch die nervöse Spannung seiner Bildgestaltungen, besonders auch durch die geistreiche Unmittelbarkeit seiner Zeichnungen, in die rätselhaften Zusammenhänge der Wirklichkeitswelt ein (Abb. 620). Der Führer der Dresdner jedoch war Max Pechstein (geb. 1881). Eines der stärksten Talente, welche die nachimpressionistische Zeit in Deutschland hervorgebracht hat, faßte hier mit frohem, durstigem Weltgefühl das Leben der Farbe am Sichtbaren, um durch die entschlossene Betonung und Herausarbeitung ihrer materiellen Werte Sinnbilder für das Wesen alles Seienden zu schaffen (Abb. 625). Wie Gauguin trieb es Pechstein von Europa fort, nach den Palau-Inseln, wo Landschaft und Menschen in rauschender Buntheit, in den breiten Strömen flutenden Sonnenlichtes, in den klaren Beziehungen einer kulturfernen Primitivität das Auge erwarteten. Die exotische Natur schien ihm den rechten Hintergrund für die animalische Existenz zu bilden, die er aus der altgewordenen Menschenwelt wieder beschwören wollte (Abb. 624). Die breiten Farbflächen und bestimmten, packenden Konturen rücken Pechsteins Bilder in der handwerklichen Kraft ihres Vortrags oft nahe an dekorative Wirkungen, die der expressionistischen Malweise von Hause aus überhaupt entsprechen. Die triebhafte Lust an der ungeschmälerten Geltung der absoluten Farbe schlägt Verbindungsfäden zur Glasmalerei, zum Mosaik, zur reinen koloristischen Musik orientalischer Textilkunst, und befähigt die Malerei zu dem natürlichen Amt, das ihr verlorengegangen war: im Bunde mit den anderen Künsten, als große Helferin der Architektur, festliche Gestaltungen hervorzubringen. Doch bei Pechstein ist es die straffe, freudige Konzentration des Ausdrucks, die aus der früheren Subtilität gelöste Klarheit



622. Hans Purrmann. Landschaft



623. August Macke. Spaziergang



624. Max Pechstein. Der Bildschnitzer

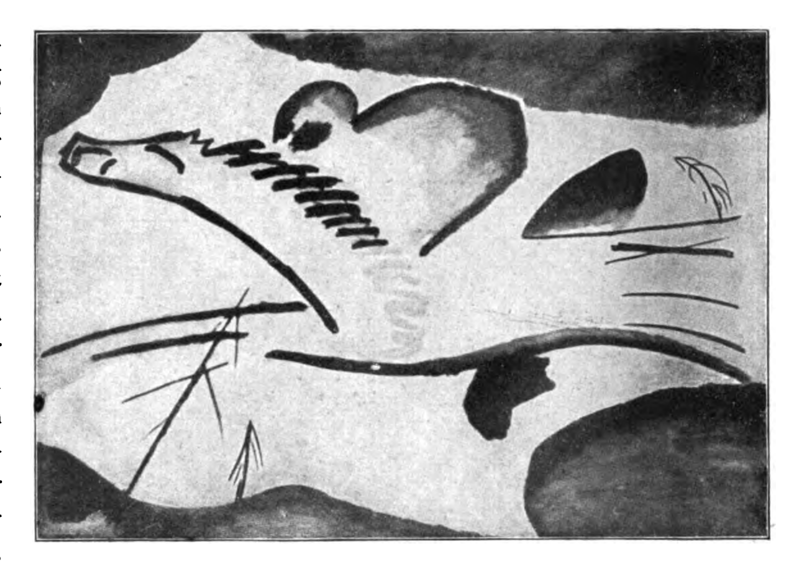
des Bildaufbaus, die den Charakter des Raumschmückenden als Nebeneffekt mit sich bringt. Das Ziel seiner Kunst liegt tiefer: in der gar nicht bewußten, dem guten Gewissen eines sicheren Malerinstinkts folgenden Mitteilung persönlichster Gefühlserlebnisse und Vorstellungen. Ähnlich steht es, den Unterschied des Temperaments abgerechnet, um den dekorativen Gehalt der Kompositionen von Otto Müller (geb. 1874), in denen die schlanken Körper nackter junger Menschen in die traumhafte Sphäre eines idyllischen Daseins entrückt werden (Abb. 628). In Berlin, wo die Männer der »Brücke« sich eine Zeitlang einfanden, fand namentlich Willy Jaeckel, noch aus dem Zusammenhang mit älterer tüchtiger Schulung, eigne Farben und Formen, um in lebhaft bewegten Figurenkompositionen gesteigertes inneres Leben zu spiegeln.



625. Max Pechstein. Stilleben

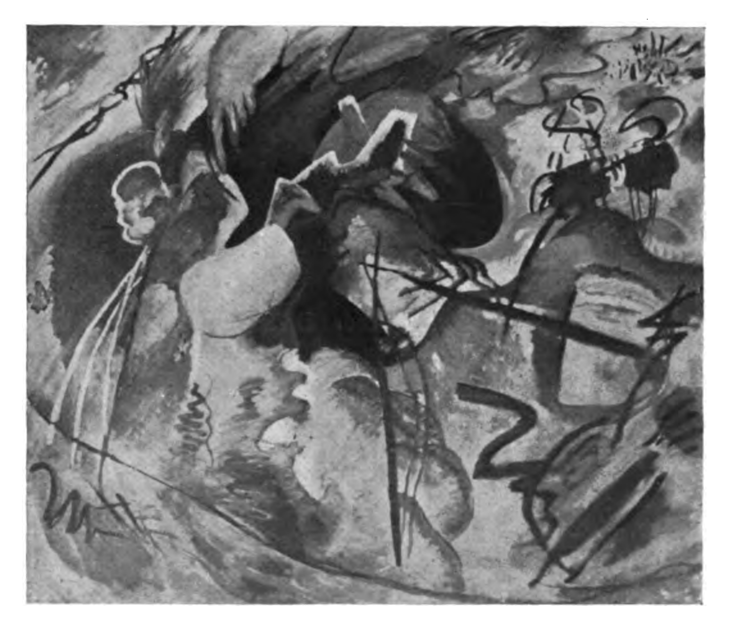
Bald darauf setzt München ein, wo seit 1909 die »Neue Künstlervereinigung« und seit 1911 der »Blaue Reiter« als Hechte im Karpfenteich der älteren Sezession auftauchten. Dabei trat vor allem eine Gruppe dort ansässiger russischer Künstler hervor, die mit ungewöhnlicher Begabung und starker Empfindung in die Entwicklung des deutschen Expressionismus eingriffen: Wassily Kandinsky (geb. 1866), der bald mit neuen Gedanken auftrat (s. u. S. 517), Wladimir von Bechtejeff (geb. 1876), der in bewegten Kompositionen von monumentalem Griff, Alexei von Jawlensky (geb. 1867), der in Köpfen von archaischer Haltung sein Bestes gab, und Marianna von Werefkin (geb. 1870). Auch französische Gäste schlossen sich an: Picasso, Braque, Derain, Girieux und Le Fauconnier. Unter den Deutschen dieses internationalen Kreises standen Erbslöh, Kanoldt und Marc an der Spitze. Adolf Erbslöh (geb. 1881) suchte in

den dunkel leuchtenden Farben seiner streng gestalteten Landschaften das latente Gesetz der Form unter der Oberfläche der sichtbaren Dinge zu ergründen. Alexander Kanoldt (geb. 1881) folgte einem ähnlichen Antrieb, der ihn in seinen dunkel getürmten Stadtbildern dem Kubismus naheführte. Zwingender aber waren die Tierbilder von Franz Marc (geb. 1880), der 1916 vor Verdun aus zukunftsreichem Schaffen gerissen wurde. Das Tier, die Verkörperung instinktmäßigen Lebens, ward für Marc das mit immer neuer Liebe umworbene Symbol einer Weltanschauung, die Geist und Natur, Seele und Erscheinung als eine große mystische Einheit begreift. Seine Hunde und Katzen, Wölfe und Pferde, Kühe und Affen werden eins mit dem Organischen und Unorganischen um sie her und treten wieder daraus hervor als märchenhafte Sinnbilder eines urtümlichen Daseinsgefühls (Abb. 629). Darum brauchen sie nicht nach anatomischer Richtigkeit zu fragen, sondern sich in Formen und Farben nur nach dem Gebot der Phantasie des Künstlers zu richten. Die »blauen Pferde« Marcs, deren Körper sich zum ergreifenden Gleichnis eines undefinierbaren Naturbewußtseins in den Raum türmen, sind ein bezeichnendes Dokument seiner Kunst. In dem jüngern Münchner Kreise nach dem Kriege trat vor allem Josef Eberz (geb. 1880) hervor, der die religiöse Malerei Caspars mit einer mystischen Vergeistigung des figürlichen Ausdrucks fortentwickelte.

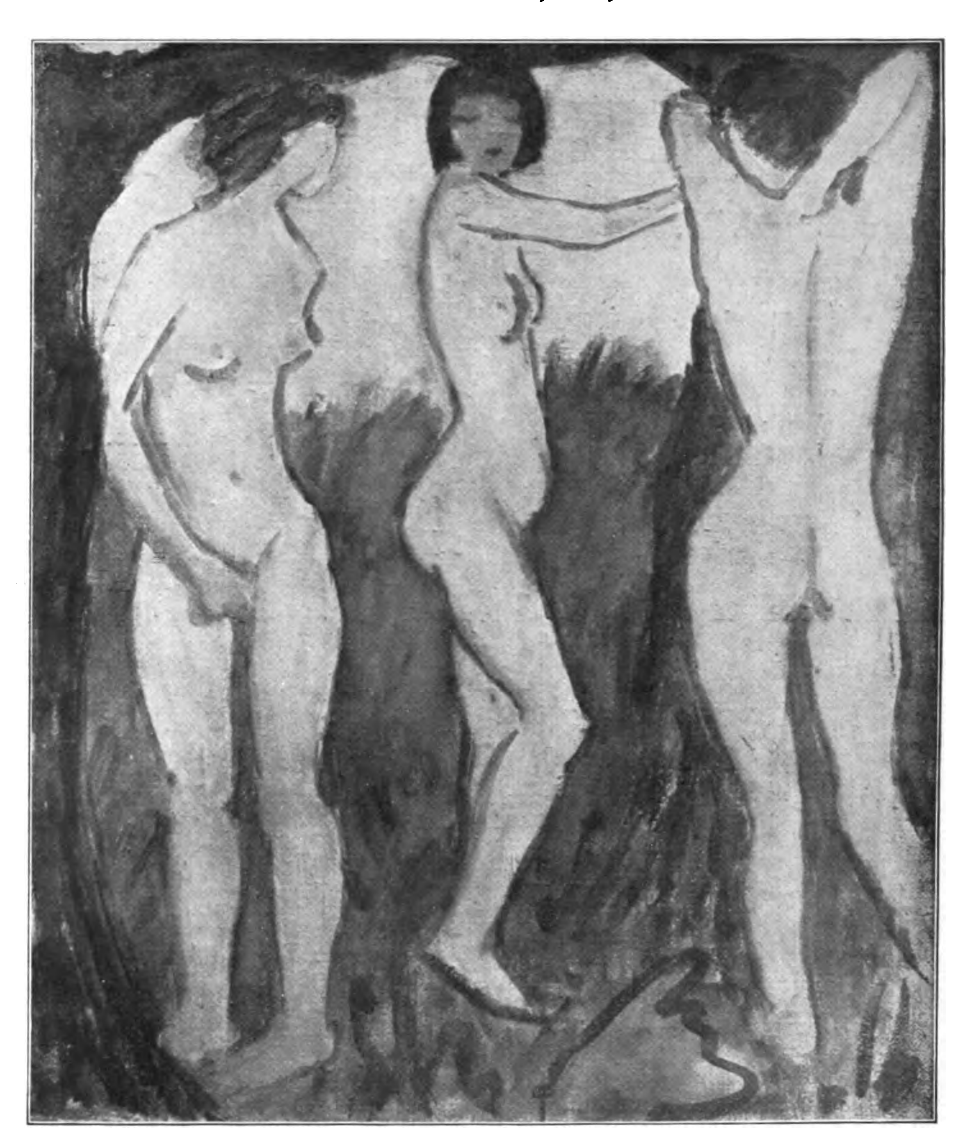


626. Wassily Kandinsky. »Lyrisches«

Blaue Pferde —: man suchte mit Eifer das Irrationale, weil das landläufig »Richtige« nicht weit genug über die banale Tatsächlichkeit hinauszuführen scheint.



627. Wassily Kandinsky. Bild mit weißer Form
(Sammlung Walden, Berlin)



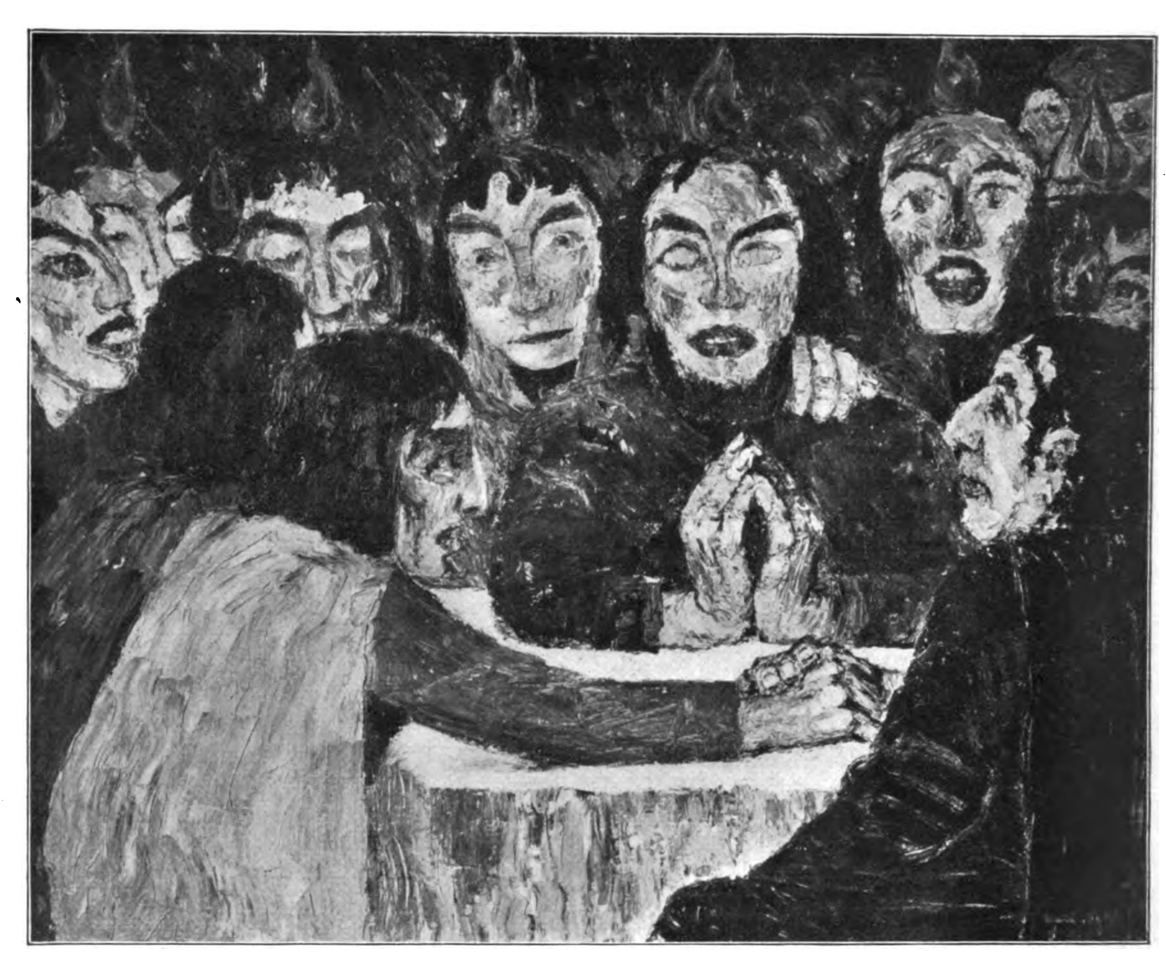
628. Otto Müller. Drei Frauen

Daher auch die selbstherrlichen Deformationen und Verrenkungen, die Verkleinerungen oder Verlängerungen der Körper, die Verschiebungen im Verhältnis der Glieder untereinander. Die ausdrucksvollen Bewegungssteigerungen der Gotik, die fremdartigen Gebilde überseeischer Kulturen, die naiv-großartigen Schnitzereien der Naturvölker ermutigten dazu. Die religiöse Scheu ehrfürchtigen Gefühls vor dem Unbegreiflichen und Unsagbaren, das heilige Ahnen letzter Beziehungen, die Aufdeckung der glühenden Quellen des Lebens selbst — das alles, meinte das jüngere Geschlecht, läßt sich mit der Sprache des Natürlichen, Alltäglichen, Vernunftgemäßen nicht fassen.

In norddeutscher Einsamkeit bildete Emil Nolde (geb. 1867) die primitive, barbarische Kraft seiner funkelnden, strömenden Farben, seiner lapidaren Zeichnung, seiner starren Gesichter, seiner scheinbar kunstlos gedrängten Figurengruppen aus. Erst in höheren Jahren fing



629. Franz Marc. Turm der blauen Pferde
Berlin, Kronprinzen-Palais



630. Emil Nolde. Pfingsten

dieser Künstler an, sich zu häuten. Ein Altersgenosse der deutschen Impressionisten, der Jahre hindurch mit diesen marschiert war, warf plötzlich alles über Bord, was er gelernt hatte, und tauchte wieder ins Ursprüngliche zurück. Er ging dazu über, Menschen in ihrer Wesenhaftigkeit zu fassen, die Urgedanken ihrer Lebendigkeit zu lesen. So entindividualisierte er sie und grub das Einfachste und Entscheidende aus ihrem erlebten Bilde, mit der Unbekümmertheit eines Instinktmenschen, der keine Schule genossen hat und alles aus seiner Inbrunst schaffen muß. Was als Wille und Drang, Leidenschaft und geistige Triebkraft sich darin wirksam präsentierte, ward mit quellenden Farbgluten aufgezeichnet, in Faßbares umgesetzt. Nolde ging in die Ferne. Was Gauguin aus Europa getrieben hatte und bald Pechstein übers Meer führte, lockte ihn in die damaligen deutschen Südseekolonien, daß er die unmittelbare, körperhafte Berührung mit dem Ursprünglichen fände. Und Nolde ward ein Erneuerer des Religionsbildes, weil hier die Themata des primären Empfindens, des persönlichsten und des allgemeinsten zugleich, zur Auswahl bereit liegen; man braucht nur zuzugreifen. Er malte nicht diese oder jene religionsgeschichtliche Szene, nicht einen Vorgang aus dem Evangelium, wenngleich Motive dieser Art als Haken dienten, um einen Bildplan daran zu befestigen, sondern er malte die religiöse Ergriffenheit, Beseelung, Glut und Besessenheit selbst, die so reich ist, daß man sie von allen Seiten her in Angriff nehmen kann, ohne sie auszuschöpfen,

und die sich bei jedem Thema bis in ihre Gründe beleuchten läßt, immer neu, immer anders, immer näher um das mystische Geheimnis kreisend, das ihren Kern bildet (Abb. 630). Aus rauschenden Farben, die im Glanz ihrer unvermischten Gewalt leuchten, wachsen Symbole des Unausdrückbaren, das in den heiligen Zauberbann schwelgerischer optischer Spiele gehoben wird. Christus selbst, die Jünger, die Ehebrecherin, die törichten Jungfrauen, die jubelnden Anhänger von Jerusalem — sie sind nicht nur aus dem Historischen, sie sind aus der Realität überhaupt, die dem Individuell-Menschlichen anhaftet, gelöst. Ahnungen nur von ihnen, Spiegelungen ihres Wesens, Masken gleichsam ihres Wesens, das das Wesen von Millionen in sich schließt, bleiben übrig. — Zurückhaltender, mit frauenhafter Versonnenheit, gebundener in Ausdruck und von lyrischen Stimmungen beherrscht hatte früh schon Paula Modersohn (1876—1907), des Worpsweder Malers Gattin, auf ähnliche Wege gewiesen. Sie war aus der Innigkeit eines mit der Natur tief verwachsenen Weltgefühls zu einer malerischen Anschauung von wunderbarer Selbständigkeit und Voraussetzungslosigkeit gelangt. Ihre Landschaften, ihre Stilleben und ihre Variationen des Motivs von Mutter und Kind strahlen in der beseelten Technik großer Flächen, satter Farben, starker Konturen (Abb. 631).

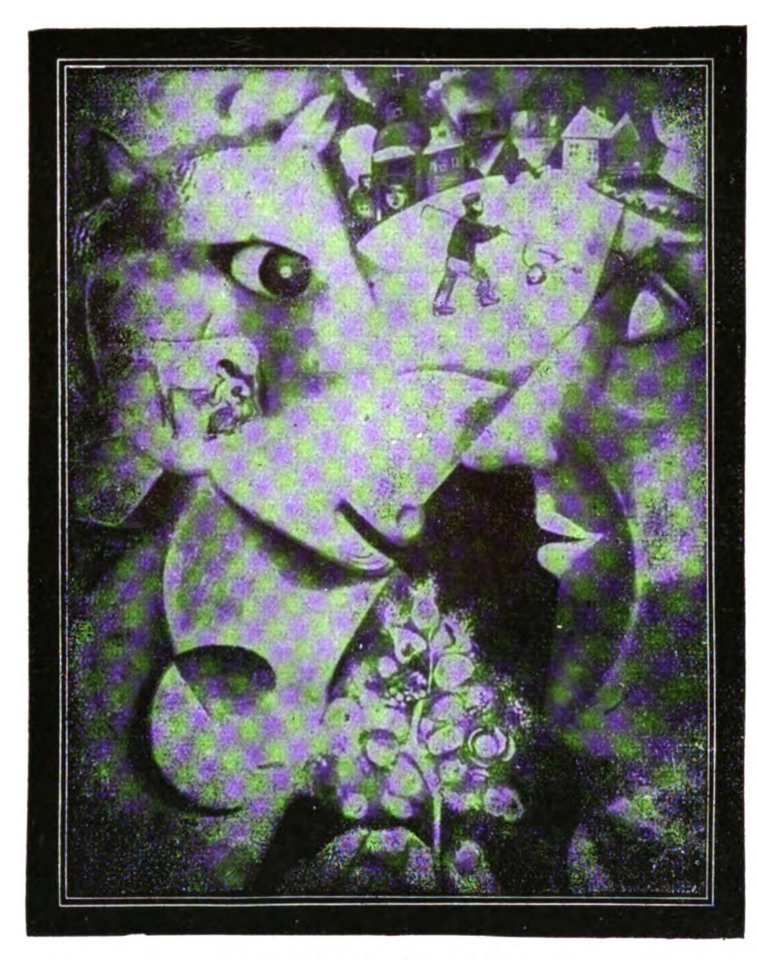


631. Paula Modersohn
Selbstbildnis

Aus Wien kam Oskar Kokoschka (geb. 1886). Von ganz anderem Winkel aus treibt er seine künstlerische Forschung in die Probleme des Menschentums. Aus tausend Verfeinerungen die Antwort gewinnen, scheint hier die Losung. An Stelle der breiten Farbflächen traten weiche bunte Flocken oder kriechende Farbschlangen, von erregter Hand ineinander gequirlt, doch aufs sorgsamste gestuft. Sie erinnern in ihrem gedrängten Nuancenreichtum noch an die Analysen der Impressionisten, aber sie entstammen der inbrünstigen Leidenschaft, mit der der Maler im innersten Wesen seiner Objekte wühlt. Scheinbar haftet das in Kokoschkas Porträts und Gruppenbildern am Einzelfall, am Individuellen (Abb. 632 u. 634). Mit scharfen Messern wird in unbekümmerter Sektion das



632. Oskar Kokoschka. Porträtgruppe



633. **Marc Chagall. Ich und das Dorf**
(Sammlung Walden, Berlin)

Innerste des Seelentums bloßgelegt, das sich im Sichtbaren öffnet. Das zirkulierende Blut selbst, die Windungen des Gehirns scheinen sich zu enthüllen. Wir fühlen das Werden und Aufbauen, den im Stoffwechsel materiell gewordenen geistigen Prozeß der versteckten Gründe und die unerklärbaren, undurchsichtigen Wechselwirkungen dieser Kräfte. Bei dem Wahrnehmbaren beruhigt man sich nicht. Seine Elemente werden neu geschichtet, erst zerlegt und dann noch einmal zusammengefügt, mit den konkreten Mitteln sinnlicher Farbe gedeutet. Höchstes Wissen des koloristischen Webens und Wogens ist Kokoschkas Meisterschaft. In eigenwilligen Lagerungen und Verschlingungen, im ordnenden Wechsel von kalten und warmen Massen wird ein außerordentlicher Reichtum mit neuem Raffinement ausgebreitet und alles überstrahlt von einer aus versteckten Quellen gespeisten Geistigkeit, die in hundertfach durchkneteten Gesichtern, in urtümlichen Instinktgebärden von Armen und Händen dem Verstehenden vernehmlich spricht. Als Porträtist trat neben Kokoschka Ludwig Meidner (geb. 1884), dessen leidenschaftliche Beschwörung von Menschenköpfen, dessen ekstatische Deutungen stürmischer seelischer Vorgänge, namentlich in Zeichnungen von genialer Sicherheit breiter Linienführungen, auf die Erregtheit des Barock zurückdeuten (Abb. 635).

Zur herben Eckigkeit altdeutscher Meister fand aus modernem Empfinden Max Beckmann (geb. 1882), der noch impressionistisch begonnen hatte, den Weg, um religiöse Szenen und schmerzlich-groteske Visionen seiner Phantasie zu gestalten. Schärfer und härter noch in der Betonung herausgehobener Details hält Otto Dix die grausamen Anklagen seiner sozialkritischen Erfindungen.

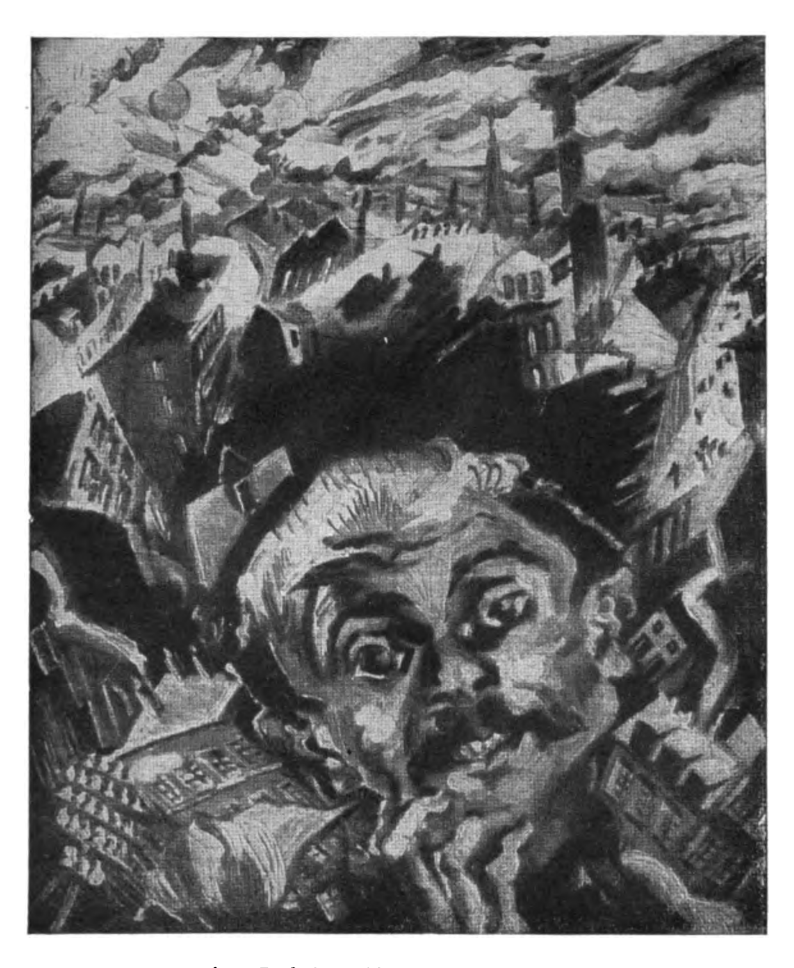
Querdurch kam eine neue Phantastik. Der Russe Marc Chagall erschien in Deutschland und fabulierte. Und machte Ernst mit dem Recht des Märchens, das in feinem, selbstherrlichem Spiel, bald zwecklos, bald um symbolhafte Möglichkeiten zu ergreifen, getrieben wird. Der Phantasieblick des Malerpoeten stülpt nicht nur Elemente der Wirklichkeit auf-

einander — er nimmt die Oberfläche des Seienden als Glaswand, durch die er ins schillernde Innere blickt (Abb. 633). Bäurisch und kindhaft wird komponiert, nicht aus Vorstellungen des Zivilisierten und Erwachsenen, sondern aus unverbildeter, ungeübter, naiv gebliebener Erfindungsgabe, die mit den Mitteln der Volkskunst tiefsinnigen mystischen Visionen gewachsen ist, sich dann wieder mit hoher handwerklicher Hilfe verbindet und ihre Spekulationen in fließende Farbströme von seltener Ausdruckskraft bettet. Cézanne half hierbei; ohne seine Führung des Pinsels ist auch Chagalls Vortrag nicht zu denken. Doch eine Anschauung von eigenen Gnaden setzt sich bei ihm mit dem Göttlichen, lächelnd, auseinander. In Deutschland entfaltete der Rheinländer Heinz Campendonk (geb. 1880) eine märchenhafte Phantastik, die aus ähnlicher Einstellung hervorging, sich aber im engeren Kreise einer leichter spielenden Fabulierlust hält. — Auch der Kubismus fand seinen Niederschlag; er breitete die Macht seiner zerlegenden Methode allenthalben aus. Zu den feinsten deutschen Bildern dieses Kreises gehörten die Arbeiten von Walter Seehaus (1891—1919; Abb. 636) und von dem phantasievollen Rheinländer Karl Mense (geb. 1886). Vor allem aber die Malereien von Lyonel Feininger (geb. 1871), der, nach ganz andersartigen zeichnerischen Anfängen, eine ungemein geistvolle Art entwickelte, Erscheinungen aus eigenwilligem Erleben kristallinisch zu zerlegen und in gläsern-klarer Architektonik organisch neu als optische Märchen aufzubauen.



634. Oskar Kokoschka. Zeichnung

Daneben bildete sich ein anderes Flußbett. In ihm trieben die Temperamente, denen an aller bisher erkämpften Selbstherrlichkeit der Natur gegenüber nicht genug ist, um den Ausdruck der visionären Gefühlserkenntnis zu gestalten, die innere Musik tönen zu lassen, die im Rhythmus von Farben und Formen arbeitet. Man sinnt einer Methode nach, den Rhythmus selbst zu fassen, ohne Umschweife, ohne Spiegelung, auf direktem Wege. In der Kunst Kandinskys (siehe oben Seite 510) hat diese moderne Theorie ihren ersten, anfänglich verblüffenden Niederschlag gefunden. Hier ist nun jede reale Form verabschiedet, und es bleibt als Thema allein das sinnlich-musikalische und mystische Leben der reinen Farbe, die nur selten eine flüchtige Andeutung von faßbaren Dingen (Abb. 626), meist aber überhaupt keinen Gegenstand mehr kennt, sondern, wirklich absolut geworden, nur noch als Wert zu Nachbarwerten und Kontrasten spricht. Das Bild gleicht einer von bestimmter Absicht geordneten Palette. Der geschulte Kopf des von der Wissenschaft zur Kunst übergegangenen Kandinsky (zuerst hatte er glitzernde russische Volksgruppen gemalt) hat selbst für seine Lehre in Schriften geworben, die in die Gedankenwelt der neuen Kunstsysteme tiefen Einblick gewähren und die Berechtigung seines eigenen Vorgehens dartun (»Das Geistige in der Kunst«). Was als Ergebnis hervortritt, diese schimmernden »Kompositionen« und »Improvisationen« (Abb. 627), sind malerische Etüden von außerordentlichem Reiz. Der Gedanke ist, sinnliches Leben unmittelbar bildhaft zu formen mit dem Zweck, in diesen sinnlichen Funktionen menschlichen Innenlebens die seelische Maschinerie zu fassen, die ihnen zugrunde liegt. Nicht die Seelenvorgänge des Subjektiven, sondern die allgemeineren Gesetzmäßigkeiten des Seins überhaupt.

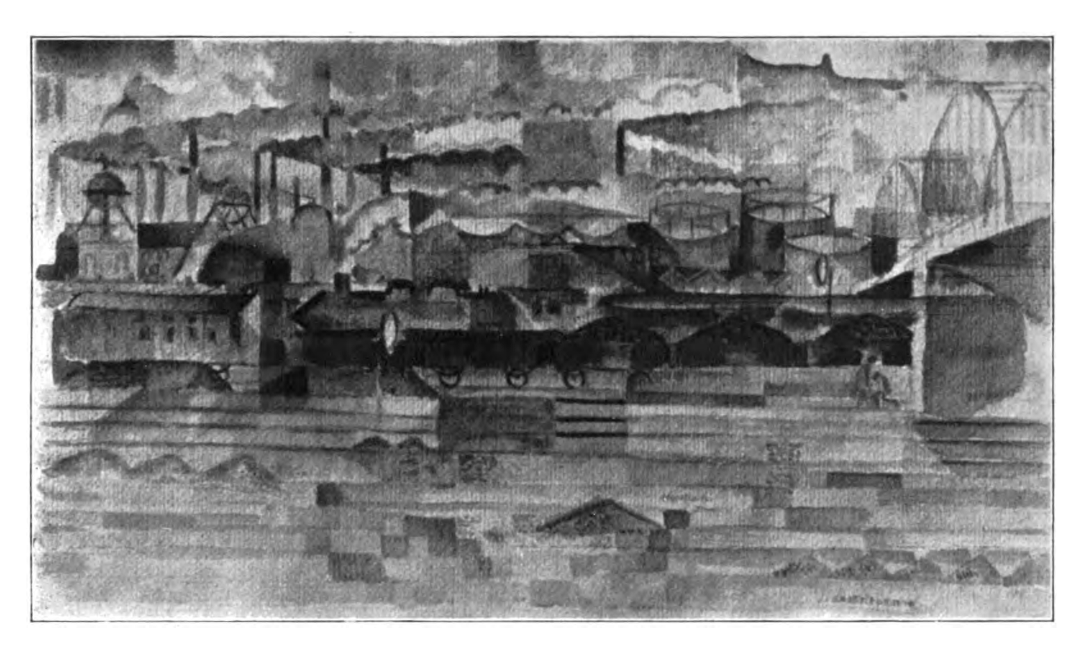


635. Ludwig Meidner. Ich und die Stadt

Handwerklich gesprochen, kommt Kandinskys Art auf ein Rhythmisieren der Fläche hinaus, wie der Kubismus ein Rhythmisieren des Raumes ist. Die Verwandten grüßten sich und gingen vielfache Verbindungen ein. Die zarteste in den keuschen und subtilen Bildchen von Paul Klee (geb. in Bern 1879), der aus eigener Melodie die Mischung vollzog, während die anderen nur zu leicht sich hilflos an das Schema halten — denn es liegt im Wesen des Systematischen, daß es kleinere Geister anzieht. Klee schwärmt durch die Welt und lauscht, wie seine sanfte Seele auf ihre Erlebnisse draußen reagiert. In seiner Vision schütteln sich die Erscheinungen der Wirklichkeit, zerfallen in ihre Elemente und suchen einen neuen Verbindungsprozess. Doch sie warten nicht ab, bis er sich vollzogen hat, sondern lassen sich gleichsam auf dem Wege dazu, noch in Fluß befindlich, festhalten. Das alles geschieht höchst behutsam, liebevoll und zärtlich. Erinnerungen an Formbildungen der Wirklichkeit tauchen von fern auf, traumverschleierte Ahnungen von Erscheinungen der Natur, Kinderzeichnungen, drollig oder gespenstisch verzerrt. Aber am liebsten verschwindet das Substantielle ganz, und übrig bleibt nur eine musikalische Transfiguration des sinnlich Wahrgenommenen (Abb. 638).

Es entstand ein neues Bekenntnis: Kunst und Malerei beginnen überhaupt erst da, wo von trivialer »Gegenständlichkeit« keine Rede mehr ist. War man vorher von dem Gedanken erfüllt, wie sich aus der verwirrenden Fülle der Einzelzüge einer natürlichen Erscheinung die gültige Urform dieses Wirklichkeitsbildes ablösen, ableiten ließe, so wollte man nun dem rätselhaften Spiel der Farben selbst und ihren Beziehungen unmittelbar auf die Spur kommen, ohne den Umweg über die Tatsächlichkeiten der Erscheinungswelt, über die ablenkenden Eindrücke der Gleichnisse, die sie bietet. Bald aber zeigte sich auch hierbei wieder eine bedeutsame Wendung.

Kandinsky und die Maler, die unter seinem Einfluß standen, folgten dem Triebe, mit solchen Mitteln persönliche Stimmungen, seelische Impressionen des Einzelnen in einer neuen



636. Walter Seehaus. Industriebahnhof

Kunstform zum Ausdruck zu bringen. So selbständig sie sich ihren Weg bahnten: hier zeigt sich gleichwohl ihr Zusammenhang mit der vorausgegangenen Bewegung. Die große Gärung, die von den Spätmeistern des Impressionismus über Futurismus und Expressionismus hin aufbrodelte, hatte immer stärker und unzweideutiger auf den Trümmern der zerbrochenen alten Formenwelt einen schrankenlosen Subjektivismus auf den Thron gesetzt. Eben dies aber erregte nun Widerspruch. Es trat eine Übersättigung an dem hereinflutenden Massenaufgebot subjektiver Bekenntnisse ein. Man fürchtete ein Zerflattern ins Unkontrollierbare, in einen Mißbrauch der Freiheit. Und es setzte ein entschlossenes Streben zur klaren Form, zur Erkenntnis allgemeingültiger Gesetzmäßigkeit, ein Umschlag ins Objektive ein. Das war der leitende Gesichtspunkt der Künstler, die sich in Rußland als »Suprematisten«, in Deutschland und anderen Ländern als »Konstruktivisten« bezeichneten. Sie mühten sich, auf Bildflächen, aber auch in freistehenden Raumgebilden, seltsamen »Plastiken« aus Holz-, Metall- oder Glasteilen, die Beziehungen streng geradliniger Flächen, einfacher Quadrate, langgestreckter Rechtecke, sorgsam gerundeter Kreise oder wohlberechneter Kreissegmente, geometrisch empfundener Leistenlinien oder Kurven zueinander abzuwägen. Sie zeigten sich dabei als echte Söhne des Maschinen- und Ingenieur-Zeitalters, die aus der statischen und funktionellen Präzision moderner Zweckgebilde Anregungen zu neuartigen formalen Symbolen für die über allen Sturm von Welt und Leben triumphierenden Ordnungskräfte schöpften. Gleichmaß, Beschwichtigung, das außer uns liegende Gesetz wird gesucht — wobei freilich immer noch die Möglichkeiten des Ausdrucks unendlich und unübersehbar verschieden sind, entsprechend der Individualität der Künstler.

Doch auch das erwies sich mehr und mehr nicht als ein Ziel, sondern als ein Weg. Immer deutlicher wurde es, daß der Konstruktivismus und mit ihm der ältere, noch nicht zu so strenger Systematik gelangte Kubismus nur Mittel zur Erreichung einer abgewogenen Plastik der Formgebung und damit schließlich wieder — zu einer Rückkehr zur Natur waren. Diese Zusammenhänge waren lange verschleiert geblieben; nun fiel die Hülle. Man war der rein malerischen



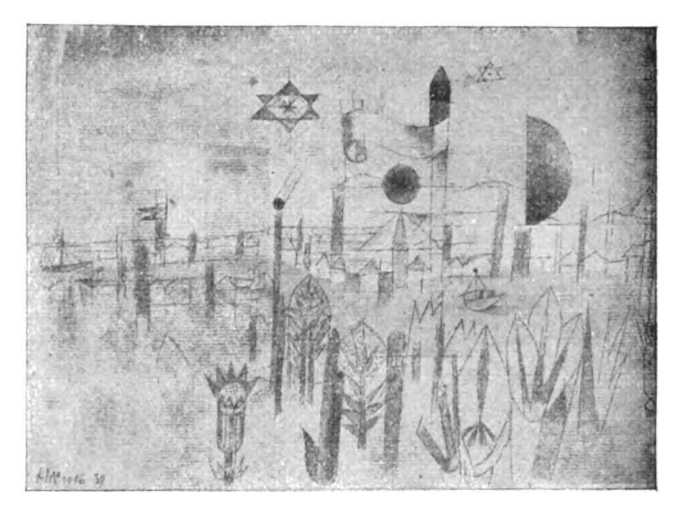
637. Jan Toorop. Schwebende Gestalt

Projizierung der Naturausschnitte auf die Bildfläche, wie sie Cézannes übermächtige Persönlichkeit als gültiges Beispiel aufgestellt hatte, müde und sehnte sich wieder nach runder Körperlichkeit, nach ausgesprochener Dreidimensionalität, und das mußte zugleich eine Wiederannäherung an Kunstanschauungen bedeuten, die weit zurück lagen, die lange vor der Thronbesteigung des Impressionismus herrschten. Gewiß prägte sich im Vortrag dieser wieder mehr »naturnahen« Kunst das spezifische Empfinden der Zeit aus, aber die rückläufige Bewegung, die eingesetzt hat, ist unverkennbar.

Picasso selbst trat an die Spitze dieses Rückmarsches. Mit der unbekümmerten Konsequenz, die in seinem Wesen liegt, zauderte er nicht, dabei Anschluß an den französischen Klassizismus von vor hundert Jahren zu suchen. Mit Staunen stellten die Pariser fest, daß der Erfinder des Kubismus plötzlich »à la Ingres« zu malen und zu zeichnen begann. Der Widerspruch, der dabei verblüffte, war nur ein scheinbarer. Denn in Wahrheit hatte schon der Kubismus, hatten die Konstruktivisten den »Schrei nach einer neuen Systematik« ausgestoßen und mit ihrem Suchen nach der Gesetzmäßigkeit den Neuklassizismus vorbereitet, auf dessen Formfreude aus weiter Ferne auch schon Cézanne gebieterisch hingedeutet hatte. Äußerlicher, aber ungemein bezeichnend für die veränderte Situation, war das Vorgehen der italienischen Maler, die sich in Rom unter der Parole »Valori plastici« zusammenfanden und unbedenklich eine Brücke von konstruktivistischen Tendenzen zur — Frührenaissance schlugen. Auch sonst, in Rußland, in Deutschland, meldeten sich Wiederanknüpfungen an Renaissance-Ideale, an Klassizismus, Nazarenertum, sogar Biedermeierei zum Worte. Daneben jedoch blieb noch Platz genug für eine junge Künstlergruppe, die solchen Versuchungen widersteht und einer

Malerei zustrebt, die, ohne in überwundene Vorstellungen zurückzufallen, in ernster, sachlicher, einfacher Gegenständlichkeit — das Wort taucht wieder an die Oberfläche — einen plastischen Aufbau der geschlossenen Bildkomposition sucht. Wir stehen hier wieder an einem neuen Beginn.

* * *



638. Paul Klee. Zeichnung

Die Bedeutung der gesamten modernen Entwicklung erhellt daraus, daß sie nicht auf einzelne Zentren oder Länder beschränkt blieb, sondern ganz Europa erfaßte. Überall trat die Jugend auf und verlangte stürmisch ihr Recht eines neuen, stärkeren Ausdrucks für das neue Weltgefühl, das sich verbreitete. Wie der Wandel der allgemeinen Anschauungen und Ziele, ward auch die Revolution der Künste allgemein. In der Schweiz sammelte sich um Hodler eine Gruppe wertvoller Talente, aus denen Cuno Amiet (geb. 1868), Max Buri (1868—1915) und Hans Brühlmann (1878—1911) hervorragen. In den skandinavischen Ländern war schon lange durch eine systematische Fortentwicklung des Impressionismus unter dem Einfluß nordischer Naturstimmungen alles für die Aufnahme der modernen Kunstgedanken vorbereitet. Munchs Beispiel kam anfeuernd hinzu. Aber auch Matisse und Gauguin gewannen Einfluß. Junge Maler wie die Schweden Leander Engström (geb. 1886) und J. Grünewald (geb. 1889) bezeugen es. In Holland, wo schon vor fünfundzwanzig Jahren Jan Toorops symbolistisch-mystische Phantasien (Abb. 637) weitab vom Impressionismus der Zeit geführt hatten (s. o. S. 374), erwuchs dem Kubismus eine begabte, in Stilisierungen von eigentümlich zarter und märchenhafter Stimmung sich bewegende Anhängerin in Jacoba van Heemskerck, führten Theo van Doesburg und Piet Mondriaan zu ungemein geistreichen Versuchen abstrakter Malerei. Von der Mitwirkung spekulativer russischer Elemente war schon die Rede. Es war kein Zufall, daß Nord- und Osteuropa eine große Rolle zu spielen begannen. Das eingeborene Gefühl für feste und klare Formvorstellungen, das den Romanen im Blute liegt, ließ die Südeuropäer davor zurückscheuen, sich in großem Umfange an den Wagnissen des neuen Formsuchens zu beteiligen. In Paris wohnte zu viel überlieferter Geschmack, zu viel auch von der Auffassung, daß Kunst ein »Schmuck des Daseins« sei, um eine Ausbreitung des Radikalismus zuzulassen, wie wir sie in Deutschland erlebten. In Italien aber fand man am schnellsten den Weg zu dem neuen Vertragsverhältnis zur Überlieferung. Selbst der Futurist Carrà beteiligte sich an der Gründung des Künstlerkreises um die schon genannte Zeitschrift »Valori plastici«, die den Kubismus in klare, mathematisch disponierte Gegenständlichkeit und an eine Stelle führte, wo sich ein Ausblick in die Malerei der Frührenaissance ergab. Giorgio de Chirico wurde dabei ein neuer Führer.



639. Ernst Barlach. Zeichnung

7. Graphik, Bildnerei und Baukunst

Es lag im Wesen der neuen Bewegung, daß sie einen Aufschwung der graphischen Künste mit sich bringen mußte. Wenn in der Malerei auf die malerisch-analytische und fast konturlose Art nun eine Vortragsform gefolgt war, die gerade Umriß und Linie wieder betonte, so mußte auch die Zeichnung Vorteil davon ziehen. Es handelte sich dabei nicht um einen beliebigen Wechsel technischer Mittel, sondern um den sichtbaren Ausdruck tiefer Zusammenhänge. Wo geistigen Beziehungen nachgegangen, innere Gesichte mit der Kraft der Phantasie gestaltet werden sollten, rückte das abstrakte Element der Linie als gegebenes Hilfsmittel in den Vordergrund, und es war die natürliche Konsequenz, daß die Zeichnung, die ihrem Wesen nach unter allen Umständen noch weiter von der Naturillusion abrückt und jeden Wirklichkeitseindruck auf die immer abstrahierende Sprache des Schwarz-Weiß zurückführt, besondere Pflege fand. Der Expressionismus hat darum von vornherein der Graphik einen breiten Raum angewiesen. Seine Bekenner haben durchweg die über alle Grenzen dringenden, der reizbarsten Sensibilität, den zartesten und kühnsten Regungen der Einbildungskraft folgenden Mittel der Zeichnung fleißig genutzt. Einer seiner Bahnbrecher, Edvard Munch, hat hier bereits so reiche Möglichkeiten des Ausdrucks gefunden, daß im Rahmen seines Gesamtwerkes die graphische Betätigung eine entscheidende Rolle spielt. Gerade die Freiheit von der schweren Materie der Farbe und von ihrer der Wirklichkeit entnommenen Substanz hat Munch von jeher befähigt, sein tiefes Erfassen der den Erscheinungen innewohnenden geheimen Kräfte und dämonischen Faktoren besonders rein zu gestalten. In seinen Radierungen wird das unheimliche innere Leben der Landschaft, der Zimmerräume, mensch-

licher Gestalten und ihrer Beziehungen zueinander erschreckend deutlich ausgeprägt. Das Visionäre seiner Kunst scheint sich oft hier erst ganz entfalten zu können. Und früh schon ging Munch zu einer neuen Behandlung des Holzschnitts über, wo die den technischen Voraussetzungen entsprechenden breiten Flächen und schweren Strichlagen einen willkommenen Weg öffneten, eine vergeistigende Formulierung der Objekte in großartiger Einfachheit durchzuführen (Abb. 590). Seine aus reichster Differenzierung des seelischen Erlebens erwachsene Kunst berührte sich dabei unversehens mit alten volkstümlichen Übungen.



640. Karl Schmidt-Rottluff. Die heiligen drei Könige

Schon hier zeigte sich, daß in der jungen Kunst dem Holzschnitt eine besondere Stellung beschieden war. Wo eine ganze Generation aus dem Raffinement einer bis zur äußersten Spitze getriebenen Kulturentwicklung in naive Ursprünglichkeit zurücktauchen wollte, mußte sie der primären Reproduktionskunst früher Zeiten begegnen. Die Radierung verführt durch die Beweglichkeit, mit der Stichel und Nadel über die Kupferplatte fahren können, leicht zur Nuance, zum Lichterspiel — der Holzschnitt, der es mit der festen und widerstrebenden Struktur gewachsenen Materials zu tun hat, drängt zu sparsamer und um so deutungsvollerer Sprache, die ohne weiteres im Symbolhaften mündet. Selbstverständlich erfolgte dabei ein energisches Abrücken von der Entwicklung, die der Holzschnitt im neunzehnten Jahrhundert genommen hatte, und die so charakteristisch war für den alles beherrschenden Einfluß der naturalistischen Anschauung. Und wiederum erkennen wir hier, wie stark die dekorative Bewegung, die am Ende des vorigen Jahrhunderts in den Impressionismus hineinschnitt, der jüngsten Bewegung überhaupt vorgearbeitet hat. Die Holzschnittbemühungen, die in Deutschland von Otto Eckmann, Emil Orlik und anderen, in Frankreich durch Felix Valloton, in England durch William Nicholson auf Grund japanischer Anregungen unternommen wurden, stellen sich als ein Vorspiel des nun einsetzenden allgemeinen Aufschwungs dar. Im Dresdener Kreise der »Brücke« trat er zuerst zutage, und von hier aus nahm der Künstler seinen Ausgang, der für die neue Beschäftigung mit dem Holzschnitt vor allem anfeuernd und führend wurde: Schmidt-Rottluff (s. o. S. 508). Mit der robusten Derbheit, die seine Malereien zur äußersten Vereinfachung trieb, hat er auch in der Xylographie, wo alles seinen Neigungen entgegenkam, die straffste und entschlossenste Bindung durchgeführt. Man fühlt bei diesen Blättern den Holzstock und die Messer, durch die sie entstanden sind. Aus scharf begrenzten, rücksichtslos streng stilisierten Linienstreifen bauen sich die völlig in die Fläche gebannten Bilder auf, in denen sich seine vertiefte, den ursprünglichen Gründen nachspürende Auffassung spiegelt (Abb. 640). Die Graphik wird hier wirklich Schrift



641. George Grosz
Deutschland, ein Wintermärchen
(Sammlung Dr. Otto Burchard, Berlin)

des Geistes, Hieroglyphe seelischer Durchdringung. Schmidt-Rottluff hatte mit der Lithographie begonnen, die dem Streben der jungen Künstler gleichfalls willkommene Handhabe bieten mußte, deren körnig verteilte Schwarzlagen aber doch immer einen zurückhaltenden Ausdruck nahelegen. Erst im Holzschnitt konnte sich das leidenschaftliche Feuer, das in dem aufsteigenden Geschlecht glühte, und die Größe des Weltbildes, das es zu gewinnen trachtete, mit ganzer Wucht aussprechen. Schmidt-Rottluff fand bald den Übergang dazu; er zog dabei seine engeren und weiteren Genossen mit sich (Abb. 641). Früh hatten sich schon Otto Lange und Conrad Felixmüller erfolgreich auf diesem Wege getummelt (Abb. 642). Fast alle, die wir aus dem Heerbann der expressionistischen deutschen Maler anführten, haben dann mit dem Holzschnitt gerungen. Ein verwandtes Streben wurde in den Linoleumschnitten von Moriz Melzer (geb. 1877) sichtbar, die in breiten, zu schöner Einheit gebundenen Farbflächen phantasievolle Kompositionen von einer weichen und klingenden Leichtigkeit der Erfindung darbieten.

Eine Kunstströmung, die vom Gegenwärtigen und Einzelnen ins Zeitlose und Allgemeine fortstrebt, konnte der an Tag und Leben anknüpfenden Gattung der Zeichenkunst nicht günstig sein. Dennoch mußte sich die politische Hochspannung, die durch Krieg und Staatsumwälzung in Deutschland erzeugt war, nicht nur in der allgemeinen Geistes- und Seelenverfassung spiegeln, die den künstlerischen Arbeiten weithin im Umkreise zugrunde lag, sondern auch durch unmittelbaren Hinweis auf die Zeitereignisse entladen. Die Schwierigkeit war indessen nicht gering, da die Form für direkte Anknüpfung an die Alltäglichkeit verlorengegangen zu sein schien, wenn man sich nicht mit den älteren Mitteln begnügen wollte. Das Problem löste in eigenwilliger Weise George Grosz, eine karikaturistische Kraft ersten Ranges, ein stürmisch und aktiv gelaunter, von Wut- und Haßgefühlen leidenschaftlich bewegter Zeichner, der mit beißender Schärfe vom radikalsten Standpunkt der äußersten Linken her an dem Deutschland um 1920 herumzerrt (Abb. 641). Sein Auftreten ist in der Vehemenz der Wirkung mit dem von Th. Th. Heine vor fünfundzwanzig Jahren zu vergleichen, nur daß der Trank entsprechend bitterer geworden und in wesentlich anderer Schale gereicht wird. Grosz hat sich für seinen Zorn einen Stil gebildet in der Art der Straßenjungen, die Mauern und Zäune bekritzeln. Er schwimmt im Strome des »Infantilismus«, der von Henri Rousseau ausgeht und ein besonderes Kapitel in der allgemeinen Strebung zu primitiver Ausdrucksart darstellt. In die sparsame Linienabstraktion dieser scheinbar ungeschickten, in

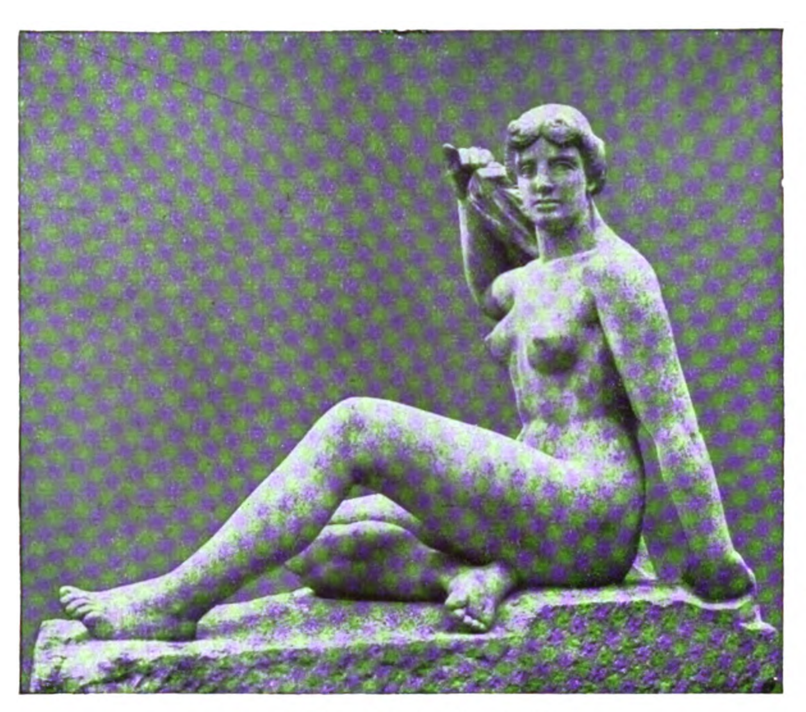
Wahrheit außerordentlichen Gebilde preßt Grosz seinen unbarmherzigen Spott und seine glühende Angriffslust. Ingrimmige Gesinnung ist durch kunstvoll kindlichen Vortrag gebändigt und zugleich noch wilder hinausgeschleudert. Neben Grosz trat der Maler Otto Dix, in seinen handwerklich ungemein solide gearbeiteten Bildern ein satirischer Sittenschilderer ohne Erbarmen, der mit seiner harten Gegenständlichkeit zugleich dem neuen Streben zu geschlossener Form dient, aber auch als Zeichner und Radierer ein Zeitkritiker von erschütternder Kraft.

* * *



642. Conrad Felixmüller. Meine Söhne
Holzschnitt

Die Plastik ist ihrer ganzen Natur nach stärker an feste Formvorstellungen gebunden als Malerei und Zeichnung. Es kann ihr niemals so leicht fallen, überlieferte Ausdrucksarten über den Haufen zu werfen. Der enge Kreis ihrer Betätigung, der sie auf das organisch Körperliche weist, scheint kein Ausbrechen in eine Selbstherrlichkeit zu gestatten, die mit der wirklichen Welt der Schöpfung hemmungslos spielt. Aber auch sie wurde mitgerissen. Auch hier wurde die seit der Renaissance immer energischer ausgebildete Virtuosität in der Nachbildung des Natürlichen nun als ein Hindernis empfunden, das innere Erlebnis der geformten Welt mit der ganzen Inbrunst des künstlerischen Gefühls auszudrücken. Auch hier waren die Mittel der früheren Generationen erschöpft; weiter wie Rodin schien es nicht mehr zu gehen. Nicht mehr das atmende Leben des menschlichen Körpers, das dieser Impressionist der Bildnerei mit letzter Kunst aufgefangen hatte, galt jetzt als Ziel. Die Plastik wollte wieder zu ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückkehren, die ihr das Amt zuwies, im Aufbau abstrakter Form den Sinn des Geschaffenen zu deuten. Man wandte sich mehr und mehr älteren und fernen Vorbildern zu, die, weitab von jedem Realismus, den sie entweder nicht kannten oder bewußt überwanden, anstatt Reproduktion des Wirklichen Ergründung seines elementaren Daseins und seiner Geheimnisse zu geben suchten. Die erste Station auf diesem Wege mußte eine große Vereinfachung, ein Verzicht auf das Wissen von Einzelheiten und Kleinheiten sein. Schon Rodin selbst hatte in manchen Werken diesen Weg eingeschlagen, wenn er das Wachsen menschlicher Formgebilde aus der ungegliederten Masse des Steins darstellte und seine Figuren und Gruppen mit einem rätselhaften inneren Leben erfüllte. Nun trat aber neben ihm ein Künstler auf, der mit ganz anderer Entschiedenheit der Form an sich zustrebte: Aristide Maillol (geb. 1861). Sofort meldete sich hier eine künstlerische Anschauung ferner Vergangenheit als Anregerin zum Worte. Die Plastik der Ägypter zeigte Maillol, wie man die Hauptzüge eines Formeindrucks festhalten und vereinigen,



643. Aristide Maillol. Sitzende Frau

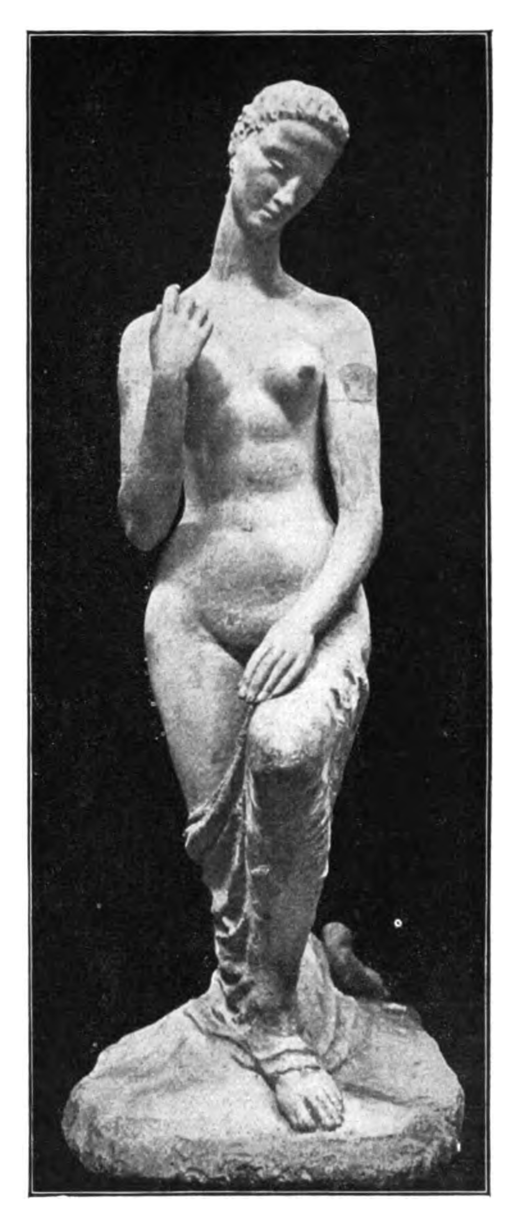
die Flächen schließen, ihre Einzelheiten in großem Zuge zusammenfassen kann, um den ganzen Nachdruck auf den einfachen und gehaltenen Umriß, auf das wechselnde Spiel der Konturen zu legen (Abb. 643). Damit war bereits die primitive Note angeschlagen, die, als Kehrseite eines überspitzten Raffinements, von jetzt ab immer größere Macht entfaltete. Die Bildnerei der Ägypter und der archaischen Griechen blieb nicht allein maßgebend. Machtvoller erhob nun auch hier die Gotik ihr Haupt, die gerade der Plastik für die Verinnerlichung des Ausdrucks außerordentlich helfen konnte. Der erste, der sich bewußt ihr zuwandte, war der Belgier Georges Minne (geb. 1867). Die merkwürdig fleischlosen, scheinbar wie in einem Prokrustesbett auseinandergezerrten Gestalten seiner Einzelfiguren und dekorativen Gruppen wurden bei ihrem Auftreten nicht verstanden. Erst allmählich erkannte man, mit welch feinem Gefühl hier dem Malerisch-Impressionistischen das Statische und Tektonische des menschlichen Körperbaus gegenübergestellt wurde (Abb. 646). Alles war auf die scharfen Linien der Umrisse gestellt, auf ein Sichtbarmachen des Knochenbauorganismus, der aber zugleich wieder zu bestimmter künstlerischer Absicht verändert wurde. Stärker noch als in seinen Bronzen und Holzbildwerken wirkt Minne in seinen Steinarbeiten. Geht er dort fast wie ein Ingenieur vor, der seine Phantasie nicht nur an gotischen Gestalten, sondern auch an der Logik der Eisenkonstruktionen entzündet hat, so wirkt er hier wie ein Baumeister, der die Fügung plastischer Formen der architektonischen Massengliederung anähneln



644. Bernhard Hoetger. Bildnis der Frau S.

möchte. Wenn Rodin den Stein 'malerisch lockerte', so bringt Minne Ordnung in die Materie selbst, um dann in hieratisch strengen Linien ein Gesicht, ein Gewand, zwei Hände emporsteigen zu lassen.

Die gotische Anregung wirkte weiter. Ihr folgte in Skandinavien der Norweger Gustav Vigeland (geb. 1869), dessen großes Relief der »Hölle« im Museum zu Christiania noch enge Beziehungen zu Rodin aufweist, dessen eigenwilliger Entwurf zu einem Grabmal für Henrik Ibsen aber bereits auf der Schwelle eines neuen Formvortrags steht. In Deutschland war der glücklichste Vertreter der gotischen Gedanken Wilhelm Lehmbruck (1881—1919). Aber von einer Nachahmung der mittelalterlichen Plastik ist hier keine Rede; der Geist ihrer Werke ist es, der Lehmbruck als einen Nachgeborenen erfüllte. Seine Gebilde verließen den herkömmlichen Zwang naturalistischer Richtigkeit und strebten zu einer Sprache, die eine verträumte Leidenschaft des Gefühls spiegeln will. Die übermäßige Schlankheit und Gerecktheit seiner Gestalten, die ungewohnte Verschiebung der Verhältnisse von Teilen des menschlichen Körpers waren ihm Mittel, Zartheit und Grazie und idyllisch-traumvolle Stimmungen auszudrücken (Abb. 645). Lehmbrucks Skulpturen sind von einer zeitlosen Eindringlichkeit, es ist in ihnen etwas wie ein geheimnisvolles Wissen und eine stumme Klage, die durch das Medium der Form gegangen ist. Die Art, wie er seltsame und ungewöhnliche Bewegungsmotive löste, scheint am Anfang wie am Ende bildhauerischer Anschauung zu stehen. Bernhard Hoetger (geb. 1874; Abb. 644) wiederum, öfters schwankend in seinen Mitteln, suchte von der großen Wirkung archaischer und fremdartiger Plastik zu lernen oder das ausdrucksvolle Leben des Barock nutzbar zu machen, in dem er die nachwirkenden gotischen Elemente aufspürte. Sein Weg deutet auf eine Kunst festlicher Gemeinschaft, auf einen neuen Geist dekorativer Schönheit. Andere jüngere Talente wie die Schweizer Hermann Haller (geb. 1881) und Fritz Huf, wie Karl Albiker (geb. 1878), Edwin Scharff (geb. 1887) und Ernesto de Fiori (geb. 1881), wie der Österreicher Anton Hanak (geb. 1875) oder der Slave Iwan Mestrovicz bogen gleichfalls auf diesen Weg ein. Ganz aus dem Gefühl des Gegenwärtigen aber entwickelte Ernst Barlach (geb. 1870) seine Kunst. Er nahm Gestalten



645. Wilhelm Lehmbruck. Kniende




646. Georges Minne. Der Schlauchträger. Bronze
Bremen, Kunsthalle



647. Ernst Barlach. Spaziergänger

des Alltags und steigerte sie in Holz- und Steinskulpturen von großartiger, originaler Kraft durch eine wunderbare Vereinfachung und Zusammenfassung ihres Formgehalts zu Vertretern ganzer Schichten, ja eines ganzen Geschlechts. Barlach blieb mit beiden Füßen auf dem Boden der Erde und füllte doch seine Figuren und Gruppen mit der ganzen Glut der Sehnsucht des modernen Menschen nach einer Existenz von höherer Geltung, mit der Ursprünglichkeit seiner Triebe, mit seiner stummen Angst vor den Naturgewalten und dem feindlichen Schicksal, mit den Schauern seiner inneren Gesichte (Abb. 639 u. 647).

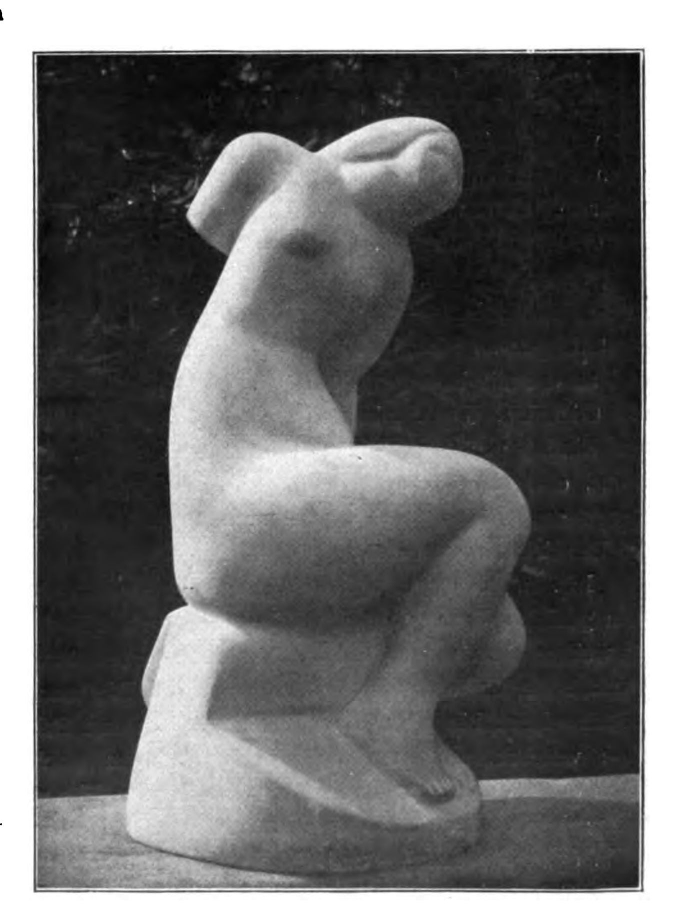
Doch auch in der Plastik wurde der Versuch gemacht, nicht nur den herkömmlichen Realismus der naturnahen Kunst zu verlassen, sondern abseits von jeder Überlieferung Formen und Bewegungen auf ihre letzten Linien zurückzuführen. Der Russe Alexander Archipenko (geb. 1887), der vorher in eigenwilligen, gedrängten Akten die Rundungen und die Erdgebundenheit tierhaft-körperlichen Seins zu bestimmen unternahm (Abb. 648), suchte später in den durch den Tastsinn zu begreifenden Naturerscheinungen das Gesetz ihres Baus und den Rhythmus ihrer Funktionen, die unmittelbar, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit zur Anschauung gebracht werden sollen (Abb. 649). Kein Rest von Illusion des Tatsächlichen soll die reine Vorstellung von der Existenz des Körperhaften und seiner mystischen Größe hindern. Der Einfluß Archipenkos hat sich als ungemein stark erwiesen; seine strenge Abstraktion fesselte das junge Bildhauergeschlecht, das die Bedingungen seiner Kunst neu

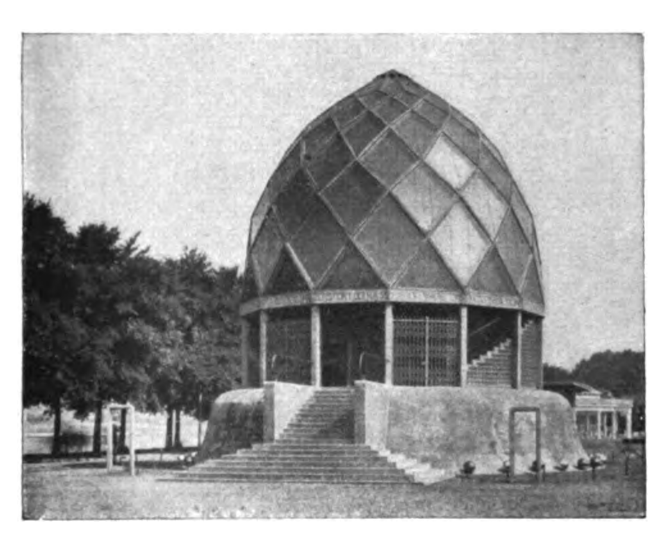
durchdenken wollte. Bis auch in der Plastik ein neues Streben nach Stil, nach geschlossener und gebundener Einfachheit und Klarheit sich durchrang. Abermals wird deutlich, daß die gesamte Bewegung der jüngsten Jahrzehnte letzten Endes diesem Ziel zusteuerte.


648. Alexander Archipenko. Der Tanz

* * *

Doch der Ring aller Bestrebungen der jungen Kunst wird erst geschlossen durch ihre Sehnsucht nach einer neuen Architektur. Wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß die ganze Bewegung den großen Kampf der deutschen Jugend, ja der europäischen Menschheit um einen Neuaufbau aller Grundlagen des kulturellen Lebens darstellt, so wird er durch diese immer lauter tönende Forderung erbracht. Sie vornehmlich deutet darauf hin, daß der dunkle Wille, der allenthalben waltet, immer brennender zur Klarheit drängt. Die Wirrnis der Zeiten mußte in den Künsten ihr Echo finden. Epochen großer Erneuerung werden immer durch ein Purgatorio der schmerzlichen Zerfahrenheit, des verbissenen Ringens, der Überhitzung und Unbändigkeit führen. Die müde Kultur des Abendlandes suchte einen Quell der Gesundung, einen Jungbrunnen, suchte ihn auf Kreuz- und Quer- und Irrfahrten, möchte, in durstigem Lebensdrang, das gelobte Land der Verheißung nicht nur aus der Weite erblicken, sondern auch schon betreten. Das junge Geschlecht wollte das verlorene Glück neu erkämpfen und glaubte es zu fassen, indem es sich in bewußt ekstatischer Verzückung an die Gottheit hingab, sich den Glauben wieder ertrotzte, den die Menschheit verloren hatte. Aber Glück und Gottheit lassen sich nicht zwingen, sie wollen in Arbeit und Selbstprüfung langsam gewon-


649. Alexander Archipenko. Plastik



650. Bruno Taut. Das Glashaus

nen werden, ehe sie segnen. Wer nur das fessellose Gewoge um sich her betrachtete, mochte leicht geneigt sein, zu verzweifeln, an der Welt wie an der Kunst. Aber wer schärfer hinblickte, erkannte schon in der Verworrenheit dennoch die Linien einer Entwicklung, die zu neuem Blühen führen könnte. Er sah Kräfte am Werk, die mit schöpferischen Energien an der unbekannten Zukunft mitbauen; sah auch bei uns in Deutschland, wonach Erschöpfung der Volkskraft eine Sintflut hereinzubrechen schien, trotzdem die leuchtenden Zeichen neuen Werdens. Die Künste wollen sich zusammenschließen. Um die Baukunst, die Anfang und Ende aller künstlerischen Gestaltung ist, bilden sich neue Kristallisationen. Hier, wo zweckhafte Erdgebundenheit mit schöpferischer Phantasie sich mischt, müssen die Gebote der künftigen Taten wachsen.

Die Arbeit der Architekten, den Geist der Lebenden in freie und weite Bahnen zu lenken, reicht wiederum noch in das impressionistische Zeitalter zurück. Damals entstand das verjüngte Gefühl für neue Formungen der Baumassen und ein selbständiges Schalten mit ihren kubischen Einheiten. Wir denken an Messels Waren- und Kauthäuser, an Peter Behrens' ernst und großartig getürmte Fabrikbauten, an die herben Landhäuser und streng emporsteigenden Festgebäude von Heinrich Tessenow (geb. 1876), an die alle Überlieferung überwindenden, dem Problem der dreidimensionalen Raumgestaltung völlig unbefangen nachgehenden Bauwerke von August Endell (geb. 1871), an die aus abstrakten Linienvorstellungen zu lebendigen Wohnstätten aufgewachsenen Werke von Henri van de Velde und an die mit bewegterer und sinnlicherer süddeutscher Erfindungskraft erzeugten Bauten von Olbrich. Das Ausland zeigte die gleiche Bewegung: in Holland, wo unter dem mächtigen Einfluß von Hendrik Petrus Berlage (geb. 1856), dem Erbauer der Amsterdamer Börse, eine charaktervolle moderne Architektur erwuchs, in Schweden, wo Rognar Oestbergs neues Rathaus zu Stockholm und die Bauwerke von Sven Wallander (Abb. 652) die Entwicklung zum Abschluß brachten.

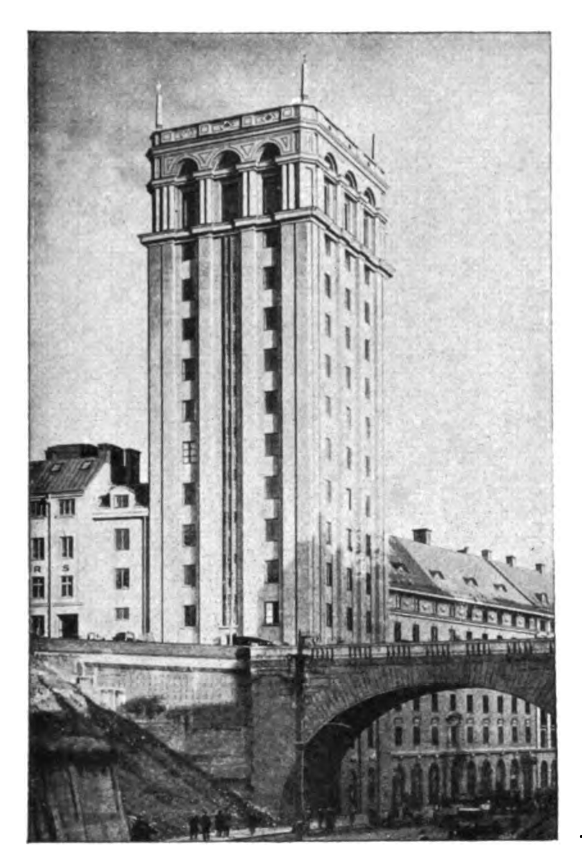
In Deutschland erscheinen alle diese Bestrebungen zusammengefaßt und fortgeführt in dem genialen Werke von Hans Poelzig (geb. 1869), der als Dresdener Stadtbaurat und als weitere Umschau haltender Künstler Projekte entwarf und in die Tat umsetzte, die eine Sprache der Zukunft zu sprechen scheinen. Die machtvollen Architekturen früher Zeiten, zurückweisend bis in die Epoche der Assyrer und Babylonier, haben Poelzig ihre Geheimnisse vertraut, nicht um ihn zum Kopisten zu machen, sondern um seine eingeborene Gabe der Raumdichtung zu entbinden. In den Plänen für ein Stadthaus und eine Feuerwache in Dresden, für das deutsch-türkische Haus der Freundschaft in Konstantinopel (Abb. 653), für Schulen und Gasometer und Konzertsäle, in dem Kuppelgewölbe für das Große Schauspielhaus in Berlin hat Poelzig Baugedanken verwirklicht, die ein von Enge und Kleinmut befreites, zum Ungeheuren strebendes Lebensgefühl kommender Geschlechter in

massiven Gefügen auszudrücken streben. Neben ihm tauchen in Deutschland mannigfache Versuche auf, in neuartigen Formungen und Türmungen der Sehnsucht der Zeit Gestalt zu geben. Die schwärmende Phantastik des Dichters Paul Scheerbart, der, als ein früher Vorläufer expressionistischer Geistesart, in architektonischen Erfindungen schwelgte, gab Bruno Taut die Anregung, mit den modernen Materien von Eisen und Beton auch das Glas als bisher ungenutzten Stoff zu verbinden — ein Pavillon auf der Kölner Werkbund-Ausstellung von 1914 setzte diesen Gedanken zuerst in die Tat um (Abb. 650). Auch Anläufe zu einer früher nicht gewagten Bewegung der Baumassen und zur kühnen Einführung der Farbe in die Architektur wurden gemacht.



651. Ernest R. Graham. Equitable building, New York 1915

Bedeutungsvoll aber wurde auch hier mehr und mehr das Streben, wieder zu strengem, gesetzmäßigem Ausdruck zu kommen. Der Kubismus erwies sich abermals als eine ordnende und anregende Macht: er ermutigte die Architekten, das Bauwerk vor allem als gestalteten, sichtbar gemachten Raum zu behandeln, es aus den einfachsten kubischen Grundformen zu entwickeln. Von Einfluß waren dabei die neuartigen Aufgaben der amerikanischen Städte, die Hochbauten oder »Wolkenkratzer«, die immer höher, bald bis zu einem halben Hundert von Stockwerken in die Luft ragten. Hatte man in Amarika diese riesenhaften Gebilde anfangs noch mit den Stilmerkmalen der älteren europäischen Architektur behängt, so erkannte man mit der Zeit das Sinnlose, innerlich Unberechtigte dieses Vorgehens. Der neue Typus verlangte auch eine neue Form. Die Zweckmäßigkeit der aus dem Bedürfnis erwachsenen Hochbauten mußte sich in ihrem äußeren Bilde spiegeln. Es konnte lediglich darauf ankommen, die kolossalen Häuser, aus Stahlrippen mit Mauerfüllwerk entstanden, schlicht und ernst aufzurichten und allein durch die Gliederung der Baumassen eine ästhetische Wirkung zu erreichen. Selbst die alte Form des Daches erschien hier unnötig und störend, als ein romantisches



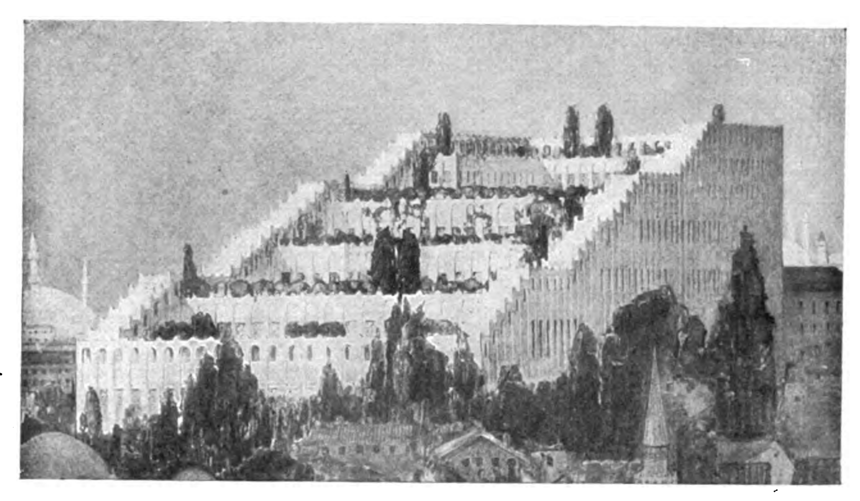
652. Sven Wallander
Der nördliche Königsturm in Stockholm

Überbleibsel; denn die moderne Technik gestattete ohne weiteres, den oberen Abschluß als flache Platte zu halten und so die kubische Würfelgrundform konsequent durchzuführen. Das großartige Gebäude der Equitable-Gesellschaft in New York von Ernest Graham gibt ein schönes Beispiel (Abb. 651), wie weit man in den Vereinigten Staaten in diesen Bemühungen kam.

Diese Lösungen, die man in Amerika aus den praktischen Bedingungen der neuen Aufgaben fand, wirkten nach Europa herüber, wo sie sich mit den geklärten modernen Ideen begegneten. Hier spielt das Hochhaus noch keine große Rolle. Aber auch für jeden anderen baulichen Entwurf, für das Geschäfts- und Bureauhaus wie für das Mietshaus und für das Landhaus brachten die jüngeren Architekten die rein sachliche, allen angehefteten Schmuck verpönende Art in Vorschlag: die aufgeführte Mauer als künstlerisches Hauptmotiv, die Fensteröffnungen als natürliches Ornament — der ganze Eindruck aber auf den freien Rhythmus des klaren Liniengefüges und auf das Zusammenspiel der regelmäßig geordneten Bauteile gestellt. In Holland wurde die moderne Rotterdamer Architektenschule unter Führung des Stadtbaumeisters Oud, in Deutschland das von Walter Gropius begründete »Staatliche Bauhaus« in Weimar eine Pflegestätte solcher Gedanken und Pläne, die heute mit ihrer zwingenden Logik eine stetig wachsende Anhängerschaft in dem aufsteigenden Künstlergeschlecht werben.

Aus alledem spricht, wie in den anderen Künsten, der sehnsuchtsvolle Ruf nach einer bedeutungsvollen Formgestaltung, die von neuen Vorstellungen her den Wirkungen vergangener Zeiten gleichkommen möchte. Damals freilich führte die einigende Macht religiösen Glaubens, die große Einheit einer geschlossenen Kultur den Menschen ohne Zwang die Mittel zu, ihre tiefsten Beziehungen zu den Rätseln des eignen seelischen Lebens und zur Ewigkeit des Weltgebäudes in künstlerischen Bildungen zu formen. Ob die Geschlechter, die nach uns wachsen, sich aus einem brennend gewordenen Bedürfnis nach der erlösenden mystischen Beglückung religiöser Hingabe wieder der hoheitsvollen Einheit des Weltgefühls nähern werden, die verklungenen Jahrhunderten aus unbewußtem Drang zuströmte, werden wir heute nicht entscheiden können. Es fehlt nicht an Anzeichen, daß neue Gedanken des menschlichen Gemeinschaftslebens, von irdischen Gründen her, eine Ideenwelt aufbauen könnten, die sich mit der einst aus transzendentem Schwärmen geborenen Sehnsucht, den göttlichen Sinn des Daseins zu erfassen, berührte. Alles, was heute zutage tritt, ist noch überwuchert von Gestrüpp und Verworrenheit, die durchschnitten werden müssen, um den

Weg zu solchem Gipfel überhaupt erst freizulegen. Dennoch, aus dem Urwald undurchdringlicher Schlingpflanzen sieht unser Zukunftsglaube, trotz allem, einen gesunden Stamm in die Höhe steigen, um den sich die lebensstarken Triebe ranken werden. Was an toten Keimen emporwuchert, wird zurücksinken und dem Boden als Dünger dienen. Noch gaukelt die Welt, aber sie geht nicht unter, solange nicht unser Planet von heißen kosmischen Strömen versengt wird oder in Lichtlosigkeit erstarrt. Und solange sie lebt, wird ihr der Abglanz des Göttlichen nicht fehlen, aus dem sie wurde — wir nennen ihn »Kunst«. Der Weg ist dunkel; doch wir fürchten den Gang durch die Finsternis nicht. Die Wasser werden sich teilen und neue Ufer sichtbar werden.



653. **Hans Poelzig. Entwurf für das deutsch-türkische Haus in Konstantinopel**

Literatur-Angaben

In dem folgenden Verzeichnis der Literatur zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, das den Kapiteln des vorliegenden Bandes folgt, ist nur eine Auswahl der wichtigsten Bücher und sonstigen selbständigen Publikationen aufgezählt. Um die Handlichkeit des Buches nicht zu schmälern, ist auf eine Heranziehung der Zeitschriften-Aufsätze, die eine Fülle unterrichtenden Materials enthalten, verzichtet worden. Es muß an dieser Stelle genügen, die Leser auf die Jahrgänge der »Zeitschrift für bildende Kunst«, der »Kunst für alle«, der »Deutschen Kunst und Dekoration«, des »Cicerone«, des »Kunstblattes«, der »Kunstchronik«, der »Monatshefte für Kunstwissenschaft«, des »Kunstwanderers«, von »Kunst und Künstler« und von »Wasmuths Monatshefte für Baukunst«, der »Gazette des Beaux-Arts«, des englischen »Studio«, des »Burlington Magazine«, des »Bolletino d'Arte« hinzuweisen, um aus der Reihe der periodisch erscheinenden Organe der Kunstforschung die bedeutsamsten herauszuheben.

Allgemeines

(Den ganzen Zeitraum umfassend)

KARL WOERMANN: Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. VI. Bd.: Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1922 — FR. HAACK: Die Kunst des 19. Jahrh. 4. Aufl. Eßlingen 1913 — MAX SCHMID: Kunstgeschichte im 19. Jahrh. Leipzig, 1904 — P. F. SCHMIDT: Die Kunst des 19. und 20. Jahrh. Berlin-Neubabelsberg 1922 — HEINRICH BERGNER: Grundriß der Kunstgeschichte. 4. Aufl. Leipzig, Kröner, 1923 — RICHARD GRAUL: Einführung in die Kunstgeschichte. 8. Aufl. Leipzig, Kröner, 1923 — WILHELM WAETZOLDT: Einführung in die bildenden Künste. Leipzig, Kröner, 1912 — GEORG WARNECKE: Kunstgeschichte in Hauptwerken. 5. Aufl. Leipzig, Kröner, 1924

RICHARD MUTHER: Geschichte der Malerei im 19. Jahrh. 3 Bde. München, Hirth, 1893 — MAX DERI: Die Malerei im 19. Jahrh. 2 Bde. Berlin, Paul Cassirer, 1919

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KUNST: I. Die Baukunst v. Robert Dohme; II. Die Plastik v. Wilhelm Bode; III. Die Malerei v. Hubert Janitschek; IV. Der Kupferstich und Holzschnitt v. Karl v. Lützow; V. Das Kunstgewerbe v. Jakob v. Falke. Berlin, Grote, 1890 ff. (Die letzten Kapitel aller Bände reichen bis ins 19. Jahrh.) — CORNELIUS GURLITT: Die deutsche Kunst seit 1800. 4. Aufl. Berlin, Bondi, 1924 — KARL LAMPRECHT: Deutsche Geschichte Bd. VIII, X, XI. Berlin 1906 ff. — DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG Berlin 1906. Herausgeg. v. Hugo v. Tschudi. 2 Bde. München, Bruckmann, 1906 — LUDWIG JUSTI: Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. Berlin, Bard, 1921 — J. A. BERINGER: Deutsche Malerei des 19. Jahrh. Karlsruhe, Opetz, 1913 — R. HAMANN: Deutsche Malerei im 19. Jahrh. Leipzig und Berlin 1914 — W. v. SEIDLITZ: Zeichnungen deutscher Künstler v. Carstens bis Menzel. Textheft und Mappe. München 1893 — LUDWIG JUSTI: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrh. Berlin, Bard, 1920

FRIEDRICH PECHT: Geschichte der Münchener Kunst. München 1889 — H. UHDE-BERNAYS: Münchener Landschafter im 19. Jahrh. München, Delphin-Verlag, 1921 — J. A. BERINGER: Die badische Malerei im 19. Jahrh. Karlsruhe 1913

LUDWIG HEVESI: Österreichische Kunst des 19. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1903

J. MEYER: Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867 — RICHARD MUTHER: Ein Jahrhundert französischer Malerei. Berlin, S. Fischer, 1901 — K. A. SCHMIDT: Französische Malerei im 19. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1903 — K. A. SCHMIDT: Französische Skulptur und Architektur. Leipzig, E. A. Seemann, 1903 — A. FONTAINE: Histoire de la peinture française au XIXe siècle. Paris 1906 — L. DINNER: Peinture française au XIXe siècle. Paris 1914

RICHARD MUTHER: Geschichte der englischen Malerei. Berlin, S. Fischer, 1903 — W. ARMSTRONG: Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Stuttgart, Hoffmann, 1909

RICHARD MUTHER: Die belgische Malerei im 19. Jahrh. Berlin, S. Fischer, 1904 — C. LEMONNIER: L'école belge de peinture (1830—1905). Brüssel 1906



EMIL WALDMANN: Das Bildnis im 19. Jahrh. Berlin, Propyläen-Verlag, 1921 — W. WAETZOLDT: Die Kunst des Porträts. Leipzig, Hirth, 1906
LOTHAR BRIEGER: Das Genrebild. München, Delphin-Verlag, 1922
LOTHAR BRIEGER: Das Pastell, seine Geschichte und seine Meister. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft
F. LANDSBERGER: Vom Wesen der Plastik. Wien, Rikola-Verlag, 1924 — A. HEILMEYER: Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrh. Leipzig 1907 — ALFRED KUHN: Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart. München, Delphin-Verlag, 1921
CURT GLASER: Die Graphik der Neuzeit. Berlin, Bruno Cassirer, 1922
KÜNSTLERBRIEFE aus dem 19. Jahrh. Berlin, Paul Cassirer, 1914
ILLUSTRIERTE GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES. Herausgeg. v. G. Lehnert. Berlin, o. J.

Zu Abschnitt I, 1 (Die Anfänge des Klassizismus)

M. FOUCHER: Percier et Fontaine. Paris 1905
A. G. MEYER: Canova. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1898 — V. MALAMANI: Antonio Canova. Mailand 1911 — L. CICOGNARA: Biografia di Antonio Canova. Venedig 1823
GRAF RACZYNSKI: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Herausgeg. v. K. Hagen. 3 Bde. Text; 1 Bd. Tafeln. Berlin 1836 — F. FOERSTER: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Leipzig 1863 — RICHARD SCHÖNE: Die Anfänge der deutschen Kunst im 19. Jahrh. Akademierede, Berlin 1907
FRANZ REBER: Raphael Mengs. In Dohmes »Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande«. Leipzig 1878 — A. R. MENGS: Schriften. Herausgeg. v. C. F. Prange. 3 Bde. Halle 1786
E. BEUTLER: Joh. Flaxmanns Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums. Leipzig 1910

Zu Abschnitt I, 2 (David und seine Schule)

L. ROSENTHAL: Louis David. Paris 1904 — S. DAVID: Le peintre Louis David. Paris 1880 — E. DELÉCLUZE: Louis David, son école et son temps. Paris 1855
CH. CLÉMENT: Prudhon. 3. Aufl. Paris 1880
CHARLES LENORMANT: François Gérard. Paris 1847
R. GRAUL: Antoine Jean Gros. Leipzig 1884

Zu Abschnitt I, 3 (Carstens und Thorwaldsen)

CARL LUDWIG FERNOW: Leben des Künstlers J. A. Carstens. Leipzig 1806, neu herausgeg. von Hermann Riegel. Hannover 1867 — FR. PAULI: Carstens. Berlin 1876 — HERMANN RIEGEL: Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst seit Carstens. Hannover 1876
J. M. THIELE: Leben und Werke des Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen u. Leipzig 1832. Neue Auflagen 1852 ff. — H. C. ANDERSEN: Das Leben Thorwaldsens. Deutsche Übersetzung v. Reuscher. Berlin 1845 — A. ROSENBERG: Bertel Thorwaldsen. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1896
A. SPEMANN: Dannecker. Berlin u. Stuttgart 1909
G. GÖTHE: Joh. Tobias Sergel. Stockholm 1898
W. STEIN: Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Straßburg 1917
OTTO BAISCH: J. Chr. Reinhart und sein Kreis. Leipzig 1882
ERNST JAFFÉ: J. H. Koch. Innsbruck, Wagner, 1905
M. JORDAN: Bonaventura Genelli. Leipzig 1869
J. GENSEL: Preller. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1904

Zu Abschnitt I, 4 (Die Romantiker)

K. EBERLEIN: Deutsche Maler der Romantik. Jena, Diederichs, 1920
JULIUS SCHNORR v. CAROLSFELD: Briefe aus Italien. Herausgeg. von Franz Schnorr v. Carolsfeld. Gotha 1886
M. SPAHN: Philipp Veit. Bielefeld, Velhagen u. Klasing

H. v. VÖRNDL: Joseph Führichs Werke. Wien 1914 — JOSEPH W. FÜHRICH: Religiöse Kunst. Herausgegeben von P. T. Schmidt. Berlin, Furche-Verlag, 1920
A. v. WURZBACH: Eduard Steinle. Wien 1879 — ED. v. STEINLE: Des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen. Kempten, Kösel 1910 — J. POPP: Ed. v. Steinle. Mainz, Kirchheim

Zu Abschnitt I, 5 (Cornelius' Anfänge)

H. RIEGEL: Cornelius, 2. Aufl. Hannover 1870 — E. FOERSTER: Peter Cornelius. 2 Bde. Berlin 1874 — CHR. ECKERT: Peter Cornelius. Bielefeld u. Leipzig 1901 — ALFRED KUHN: Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Berlin, Dietrich Reimer, 1921
L. v. DONOP: Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie. Berlin 1888

Zu Abschnitt II, 1 (Cornelius und die Münchener Kunst)

A. BAYERSDORFER: Karl Rottmann, München 1871
H. HOLLAND: P. Heß. München 1871 — H. REIDELBACH: König Ludwig I. und seine Kunstschöpfungen. München 1888

Zu Abschnitt II, 2 (Die ältere Düsseldorfer Schule)

A. FAHNE: Die Düsseldorfer Malerschule. Düsseldorf 1837 — A. ROSENBERG: Die Düsseldorfer Schule. Leipzig 1886 — J. HÜBNER: Schadow und seine Schule. Festrede bei Enthüllung des Schadow-Denkmals in Düsseldorf. Bonn 1869 — F. SCHAARSCHMIDT: Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Düsseldorf 1902
J. SCHRATTENHOLZ: Eduard Bendemann. Düsseldorf 1893
L. DIETRICHSON: Adolf Tidemand. Christiania, Tönsberg, 1879
EDUARD MEYERHEIM: Selbstbiographie des Meisters. Ergänzt von P. Meyerheim. Mit Einleitungen von L. Pietsch und Berthold Auerbach. Berlin, Stilke, 1880
WOLFGANG MÜLLER v. KÖNIGSWINTER: Alfred Rethel. Leipzig 1863 — V. VALENTIN: Alfred Rethel. Berlin 1892 — M. SCHMID: Alfred Rethel. Leipzig 1898 — L. v. DONOP: Die Fresken A. Rethels im Aachener Rathaus. Berlin 1908 — ALFRED RETHEL: Briefe. Herausgeg. von I. Ponten. Berlin, Bruno Cassirer, 1912 — J. PONTEN: Studien über A. Rethel. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1922

Zu Abschnitt II, 3 (Schinkel und Rauch)

MAX OSBORN: Berlin (Berühmte Kunststätten). Leipzig, E. A. Seemann, 1908 — W. v. OETTINGEN: Berlin (Stätten der Kultur Nr. 1). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann
H. ZILLER: Schinkel. · Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1897 — A. GRISEBACH: Schinkel. Leipzig, Insel-Verlag, 1924 — L. GIESE: Schinkel. Architektonische Schriften. Berlin 1922 — K. F. SCHINKEL: Briefe, Tagebücher, Gedanken. Herausgeg. von H. Mackowsky. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922
MAX J. FRIEDLÄNDER: Gottfried Schadows Aufsätze, Briefe und Werke, 2. Aufl. Stuttgart 1890 — J. G. SCHADOW: Katalog der Ausstellung 1909 in der Akademie der Künste zu Berlin. Bruno Cassirer, Berlin.
FR. und K. EGGERS: Christian Rauch. 5 Bde. Berlin 1873/90 — E. DOBBERT: Chr. D. Rauch. Berlin 1877 — K. EGGERT: Rauch. Berlin 1891 — H. MACKOWSKY: Ch. D. Rauch. Berlin, Bruno Cassirer, 1916 — K. MERCKLE: Das Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin. Berlin, Hertz, 1894

Zu Abschnitt II, 4 (Die Romantiker in Frankreich)

L. ROSENTHAL: La peinture romantique. Paris 1900 — L. ROSENTHAL: Du romantisme au réalisme. Paris 1914
CH. CLÉMENT: Th. Géricault. 2. Aufl. Paris 1879
C. MAUCLAIR: Eugène Delacroix. Paris 1909 — J. MEIER-GRAEFE: Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. München, o. J. — E. DELACROIX: Englische, marokkanische und spanische Reisen.



Leipzig, Insel-Verlag — E. DELACROIX: Mein Tagebuch. 2. Aufl. Berlin, Bruno Cassirer, 1909 — E. DELACROIX: Literarische Werke. Ausgewählt und übersetzt von J. Meier-Graefe. Leipzig 1912 — E. DELACROIX: Lettres. 2. Aufl. Herausgeg. von G. Charpentier. Paris 1830
C. HOFSTEDE DE GROOT: Ary Scheffer. Berlin 1870

Zu Abschnitt II, 5 (Die französische Kunst zur Zeit des Julikönigtums)

M. CHAUMELIN: Decamps. Sa vie et son œuvre. Marseille 1861 — A. MOREAU: Decamps et son œuvre. Paris 1869
E. FROMENTIN: Die alten Meister. Berlin, Bruno Cassirer
A. BOUVENNE: Théodore Chassériau. Paris 1884 — V. CHEVILLARD: Théodore Chassériau. Paris 1893 — H. MARCEL: Chassériau. Paris 1911
E. DE LALAING: Les Vernet, Géricault et Delaroche. Paris 1887 — A. DURANDE: Joseph, Charles et Horace Vernet. Paris 1865
W. R. VALENTINER: Detaille. Paris 1897

Zu Abschnitt II, 6 (Ingres und die Wiederbelebung der klassischen Richtung)

H. DELABORDE: Ingres. Paris 1870 — L. FRÖLICH-BUM: Ingres. Sein Leben und sein Stil. Wien u. Leipzig, Manz-Verlag, 1924
CL. JEANNET: Hippolit Flandrin. Sa vie et son œuvre. Marseille 1866
E. DELÉCLUZE: Leopold Robert. Paris 1838 — L. ROSENTHAL: Léopold Robert. Paris 1898

Zu Abschnitt II, 7 (Der Ausgang der Romantik in Deutschland)

A. TEICHLEIN: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. München 1844
F. v. OSTINI: Wilhelm v. Kaulbach. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1901 — MAX SCHASLER: Die Wandgemälde Wilhelm v. Kaulbachs im Treppenhause des Neuen Museums zu Berlin. Berlin 1854
L. v. FÜHRICH: M. v. Schwind. Leipzig 1871 — O. WEIGMANN: Moriz von Schwind, des Meisters Werk. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1903 — OTTO GRAUTOFF: Moriz von Schwind (Die Kunst Nr. 39). Berlin, Bard u. Marquardt, 1904
P. MOHN: Ludwig Richter. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1897 — D. KOCH: Ludwig Richter. Stuttgart 1903 — MAX OSBORN: Ludwig Richter (Volksbücher der Kunst Nr. 18). Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1911 — W. HOFFMANN: Ludwig Richter als Radierer. Berlin, Reimer, 1921 — LUDWIG RICHTER: Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Herausgeg. von Max Lehrs. Berlin, Propyläen-Verlag, 1924
F. H. EHMCKE: Otto Speckter. Berlin, Furche-Verlag, 1920
A. OPPERMANN: Ernst Rietschel. Leipzig 1863

Zu Abschnitt III, 2 (Die Engländer)

J. G. WILLIAMS: The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence. 2 Bde. London 1831
J. GALT: The life, studies and works of B. West. London 1820
ALLAN CUNNINGHAM: Life of Wilkie. 3 Bde. London 1843
C. J. HOLMES: Constable. London 1901/02 — JOHN CONSTABLE: Eine Selbstbiographie. Herausgeg. von A. Roeßler. Berlin, Paul Cassirer, 1911
J. BURNE und P. CUNNINGHAM: Turner and his works. London 1852 — SIR WALTER ARMSTRONG: William Turner. London 1912
JOSEPH GREGO: Thomas Rowlandson, the caricaturist. 2 Bde. London 1880
R. GARNETT: William Blake. London 1895 — HELENE RICHTER: William Blake. Straßburg 1906 — P. BERGER: William Blake. Mysticisme et Poésie. Paris 1908 — WILLIAM BLAKE: Dichtungen. Übertragen von A. Knoblauch. Berlin, Oesterheld, 1907
J. JESSEN: Präraffaelismus (Die Kunst Nr. 45). Berlin, Bard u. Marquardt — W. FRED: Präraffaeliten. Straßburg, Heitz, 1900 — W. H. HUNT: Pre-Raphaelitism. London 1906



M. E. COLORIDGE: Holman Hunt. London 1908
A. L. BALDRY: Sir John Everett Millais. London 1899
H. E. MARILLIER: D. G. Rossetti. London 1902 — HANS W. SINGER: D. G. Rossetti (Die Kunst Nr. 47). Berlin, Bard u. Marquardt — W. WALDSCHMIDT: D. G. Rossetti. Jena 1906

Zu Abschnitt III, 3 (Der Realismus in Frankreich)

W. GENSEL: Millet und Rousseau. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1902
L. ROGER-MILÈS: Corot. Paris 1891 — PH. L. COUTURIER: Millet et Corot. St. Quentin 1876 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Corot und Courbet. Leipzig, Insel-Verlag, 1905 — P. CORNU Corot. Paris 1911
J. CLARETIE: Dupré. Paris 1879
F. HENRIET: Ch. Daubigny et son œuvre. Paris 1878
HENRI DUMESNIL: Constant Troyon. Paris 1888 — W. GENSEL: Corot und Troyon. Bielefeld und Leipzig 1906 — ANNA KLUMPKE: Rosa Bonheur, sa vie et son œuvre. Paris, o. J. — LARUELLE: Rosa Bonheur. Paris 1885
E. MICHEL: J. Fr. Millet. Paris 1865 — A. AUBERT: J. F. Millet. Christiania 1906 — JULIA CARTWRIGHT: Millet. Leipzig, E. A. Seemann, 1907 — R. MUTHER: J. F. Millet (Die Kunst). Berlin, Bard
H. HORRISSE: L. Boilly. Paris 1899
L BRIEGER: Das goldene Zeitalter der französischen Illustration. Berlin u. Wien, Benjamin Harz, 1924
EDMOND et JULES DE GONCOURT: Gavarni, l'homme et l'œuvre. Paris 1873
G. GRAPPE: Constantin Guys. Berlin 1909
ARSÈNE ALEXANDRE: Daumier, L'homme et l'œuvre. Paris 1888 — E. L. CARY: H. Daumier. Paris 1907 — E. KLOSSOWSKI: Honoré Daumier. Berlin 1908 — E. KLOSSOWSKI: H. Daumier. München, Piper, 1908 — A. RÜMANN: H. Daumier. München, Delphin-Verlag, 1920 — H. DAUMIER: Lithographien. 3 Bde. Herausgeg. von Ed. Fuchs. München, Langen
K. DELORME: Gustave Doré, peintre, sculptre, dessinateur, graveur. Paris, Hachet, 1879 — G. F. HARTLAUB: Gustav Doré. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann
R. MUTHER: Courbet. Berlin 1908 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Gustav Courbet. München, Piper, 1921
CHR. EPHRUSSI: Paul Baudry. Paris 1887
W. R. VALENTINER: W. Bouguereau. Paris 1900 — JULES CLARÉTIE: E. Meissonier. Paris 1881

Zu Abschnitt III, 4 (Das Erwachen der Farbe in Deutschland)

MAX v. BOEHN: Biedermeier, Deutschland 1815/47. Berlin, Bruno Cassirer
A. LICHTWARK: Philipp Otto Runge. Pflanzenstudien mit Schere und Papier. Hamburg 1895 — S. KREBS: Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß Tiecks. Straßburg 1909 — W. ROCH: Philipp Otto Runges Kunstanschauung. Straßburg 1909 — PHILIPP OTTO RUNGE: Briefe. Herausgeg. v. E. Hancke. Berlin, Bruno Cassirer, 1913 — P. F. SCHMIDT: Philipp Otto Runge. Leipzig, Insel-Verlag, 1923 — A. AUBERT: Philipp Otto Runge und die Romantik. Berlin, Paul Cassirer, 1909
A LICHTWARK: Julius Oldach. Hamburg 1899
B. GRÖNVOLD: Friedrich Wasmann. Ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. München, Bruckmann, 1896. Neue Aufl. Leipzig, Insel-Verlag, 1905
A. LICHTWARK: Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg, 1800/1850. München 1893
LUDWIG JUSTI: C. D. Friedrich. Berlin, Bard, 1921 — A. AUBERT: C. D. Friedrich. Herausgeg. v. H. J. Kern. Berlin, Bruno Cassirer, 1915
OTTO GRAUTOFF: F. v. Raysky. Berlin, Grote, 1923
P. v. KÜGELGEN: Gerhard v. Kügelgen. Leipzig, Wöpke, 1901
A. RÖSSLER und G. PISKO: F. G. Waldmüller, sein Leben, sein Werk, seine Schriften. Wien 1908 — A. RÖSSLER: F. G. Waldmüller. Wien 1909
ADOLF ROSENBERG: Die Münchener Malerschule seit 1871. Leipzig 1887
ALBRECHT ADAM: Selbstbiographie. Herausgeg. v. H. Holland. Stuttgart 1886

LUDWIG GURLITT: Louis Gurlitt. Berlin, Bard, 1921
CÄCILIE ACHENBACH: Oswald Achenbach in Kunst und Leben. Köln 1912
A. ROSENBERG: Die Berliner Malerschule. Berlin 1879
MAX OSBORN: Franz Krüger (Künstlermonographien Nr. 101). Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1910 —
MARGARETE COHN: Franz Krüger. Dissertation. Breslau 1909
LOTHAR BRIEGER: Theodor Hosemann. München, Delphin-Verlag — THEODOR HOSEMANN: Aus Großvaters Tagen, 60 Bilder. Herausgeg. v. F. Weinitz. Stuttgart, Hoffmann, 1922
G. J. KERN: Karl Blechen, Berlin, Bruno Cassirer, 1911
H. KNACKFUSS: Adolph Menzel. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1898 — M. JORDAN und R. DOHME: Das Werk Adolph Menzels. München 1885/1905 — ADOLPH MENZEL: Abbildungen seiner Gemälde und Studien. Herausgeg v. H. v. Tschudi. München, Bruckmann, 1905 — MAX JORDAN: Adolph Menzel, 1815-1905. München, Bruckmann, 1905 — KARL SCHEFFLER: Adolph Menzel. Berlin, o. J. — PAUL MEYERHEIM: Erinnerungen an Adolph Menzel. Berlin, Paetel, 1906 — HUGO v. TSCHUDI: Aus Menzels jungen Jahren. Berlin 1906 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Der junge Menzel. Leipzig, Insel-Verlag, 1906 — G. KIRSTEIN: Das Leben Adolph Menzels. 2. Aufl. Leipzig 1921 — ELFRIED BOCK: Adolph Menzel, Verzeichnis seines graphischen Werkes. Berlin, Amsler und Ruthardt, 1923 — ADOLPH MENZEL: Briefe, herausgeg. v. H. Wolff. Berlin, Bard, 1914
R. STIELER: Die Pilotyschule. Berlin 1881
M. MOUTANDOU: Nicolaus Gysis. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1902
N. MANN: Gabriel Max. Leipzig 1890
LUDWIG PIETSCH: Knaus. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1896
A. ROSENBERG: Vautier. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1897
A. ROSENBERG: Franz Defregger. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1911
F. v. OSTINI: Grützner. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1902
E. H. GAULLIER: Alexander Calame. Genf 1854
A. RÖSSLER: Rudolf v. Alt. Wien 1909
A. WEIXLGÄRTNER: August v. Pettenkofen. Wien 1918
H. UHDE-BERNAYS: Karl Spitzweg. München, Delphin-Verlag, 1923 — KARL SPITZWEG: Deutsches Bürgerleben. Zeichnungen. Berlin u. Wien, Benjamin Harz, 1924 — Aus Karl Spitzwegs Welt. 100 seiner schönsten Bilder. Herausgeg. v. Fritz v. Ostini. Barmen, P. Luhn, 1924

Zu Abschnitt III, 5 (Die historischen Stile in Plastik, Architektur und Kunstgewerbe)

L. RIOTOR: Carpeaux. Paris 1906
O. FIDIÈRE: Chapu. Sa vie et son œuvre. Paris 1894
B. DAUN: Rudolf Siemering. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1906
F. POLLAK: A. D. v. Fernkorn. Wien, Schworella, 1911
A. G. MEYER: Reinhold Begas. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1897
K. E. O. FRITSCH: Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893

Zu Abschnitt IV, 1 (Der Impressionismus und die Franzosen)

WERNER WEISBACH: Impressionismus. Berlin, Grote, 1910 — R. HAMANN: Der Impressionismus im Leben und in der Kunst. Köln 1907 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde. Stuttgart, Hoffmann 1904. 2. Aufl. München, Piper, 1914 — DERS.: Der moderne Impressionismus (Die Kunst Nr. 11). Berlin, Bard — DERS.: Impressionisten. München 1907 — EMIL HEILBUT: Die Impressionisten. Berlin, Bruno Cassirer, 1903
CARL NEUMANN: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896 — OSKAR BIE: Was ist moderne Kunst? (Die Kunst Nr. 51). Berlin, Bard u. Marquardt — W. v. SEIDLITZ: Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg 1897 — J. STRZYGOWSKI: Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1907
EMILE ZOLA: Edouard Manet. Paris 1867 — TH. DURET: Ed. Manet (Deutsche Übersetzung). Berlin, Paul Cassirer, 1910 — H. v. TSCHUDI: Ed. Manet. 3. Aufl. Berlin, Bruno Cassirer, 1913 —

E. WALDMANN: Ed. Manet. Berlin, Paul Cassirer, 1923 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Edouard Manet und sein Kreis (Die Kunst Nr. 7). Berlin, Bard
MAX LIEBERMANN: Edgar Degas. Berlin, Bruno Cassirer, 1909 — G. GRAPPE: Edgar Degas. Berlin 1909
A. VOLLARD: Renoir. Paris 1920 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Renoir. 2. Aufl. München, Piper, 1920
A. THEURIET: J. Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste. Paris 1885 — L. DE FOURCAULD: Bastien-Lepage, sa vie et ses œuvres. Paris 1889
M. VACHON: Puvis de Chavannes. Paris 1895
G. MOUREY: Albert Besnard. Paris 1906
P. SIGNAC: D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme. Paris 1899
E. FAURE: Eugène Carrière. 1908
HENRY JOUIN: Maitres contemporains. Paris 1887 — E. KLOSSOWSKI: Die Maler von Montmartre. 2. Aufl. Berlin 1907

Zu Abschnitt IV, 2 (Die Malerei in Deutschland)

WILH. WÄTZOLDT: Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1919
H. WÖLFFLIN: Arnold Böcklin. Basel 1898 — A. LICHTWARK: Die Seele und das Kunstwerk. Böcklin-Studien. Berlin 1899 — H. A. SCHMID: Arnold Böcklin. Berlin, Fontane, 1899 — HUGO v. TSCHUDI: Die Werke Böcklins in der Nationalgalerie. München 1901 — ADOLF FREY: A. Böcklin. Stuttgart, Cotta, 1903 — G. FLOERKE: Zehn Jahre mit Böcklin. München, Bruckmann, 1901 — RUDOLF SCHICK: Arnold Böcklin. Tagebuchaufzeichnungen. Herausgeg. v. H. v. Tschudi. Berlin, Fontane, 1901 — A. BÖCKLIN: Neben meiner Kunst. Herausgeg. v. F. Runkel und Carlo Böcklin. Berlin, Vita, 1909 — H. A. SCHMID: Böcklin-Werk. 3 Bde. München 1892 ff. — JULIUS MEIER-GRAEFE: Der Fall Böcklin. Stuttgart, Hoffmann, 1905
J. ALLGEYER: Anselm Feuerbach. 2. Aufl. Herausgeg. v. Karl Neumann. 2 Bde. Berlin, Spemann, 1904 — E. HEYCK: Anselm Feuerbach. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1905 — H. UHDE-BERNAYS: Anselm Feuerbach. Des Meisters Gemälde. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1913 — ANSELM FEUERBACH: Ein Vermächtnis. Herausgeg. v. H. Uhde-Bernays. Berlin, Meyer u. Jessen — ANSELM FEUERBACH: Briefe an seine Mutter. 2 Bde. Berlin, Meyer u. Jessen, 1911 — HENRIETTE FEUERBACH: Ihr Leben in ihren Briefen. Herausgeg. v. H. Uhde-Bernays. Berlin, Meyer u. Jessen, 1912
JULIUS MEIER-GRAEFE: Hans v. Marées. 3 Bde. München, Piper, 1910 — L. JUSTI: Hans v. Marées. Berlin, Bard, 1921 — HANS v. MARÉES: Briefe. München, Piper, 1920 — HANS v. MARÉES: Fresken in Neapel. Text von W. Hartwig. Berlin, Paul Cassirer, 1909 — H. FIEDLER: Hans v. Marées. Bildermappe mit Text. München 1889
K. v. PIDOLL: Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1908
ALBERT WELTI: Briefe. Herausgeg. v. A. Frey. Leipzig, Haessel, 1920 — Welti-Mappen. Herausgeg. vom »Kunstwart«. München, Callwey
GEORG GRONAU: Wilhelm Leibl. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1901 — JULIUS MAYR: Wilhelm Leibl. Berlin, Bruno Cassirer, 1906 — EMIL WALDMANN: Wilhelm Leibl. Leipzig, E. A. Seemann, 1921
J. A. BERINGER: Wilhelm Trübner. Stuttgart u. Leipzig 1908 — H. ROSENHAGEN: Wilhelm Trübner. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1909 — WILHELM TRÜBNER: Personalien und Prinzipien. Berlin, Bruno Cassirer
K. HAGEMEISTER: Karl Schuch. Berlin 1913
F. H. MEISSNER: Hans Thoma. Berlin, Schuster u. Löffler, 1899 — M. SPANIER Hans Thoma und seine Kunst fürs Volk. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1903 — HENRY THODE: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neue deutsche Malerei. Heidelberg, Winter, 1905 — HANS THOMA: Des Meisters Gemälde. Herausgeg. v. H. Thode. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1909 — LUDWIG JUSTI: Hans Thoma. Berlin, Bard, 1921 — HANS THOMA: Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. Betrachtungen und Verzeichnisse. Herausgeg. v. L. Justi. Berlin, Bard, 1922 — HANS THOMA: Zeichnungen. Herausgeg. v. L. Justi. Berlin, Bard, 1922 — HANS THOMA: Hundert Gemälde aus deutschem Privatbesitz. Berlin, D. Reimer, 1923 — E. WÜRTENBERGER: Hans Thoma. Zürich, Rotapfel-Verlag, 1924 — HANS THOMA: Festkalender. Leipzig, E. A. Seemann — HANS THOMA: Im Herbst des Lebens. München, Verl. d. Südd.

Monatshefte, 1909 — HANS THOMA: Im Winter des Lebens. Jena, Diederichs, 1919 — HANS THOMA: Skizzenbuch. Herausgeg. v. J. A. Beringer. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt
OSKAR BEYER: Wilhelm Steinhausen. Berlin, Furche-Verlag. 1921
JOH. SPERL: (Deutsche Maler Nr. XI). Düsseldorf, Verlag der Rheinlande
A. ROSENBERG: Franz Lenbach. 5. Aufl. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1911
R. BURCKHARDT: Ed. v. Gebhardt. Göttingen 1908
M. JORDAN: Friedrich Geselschap. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1906
F. v. KAYNACH: Anton v. Werner und die Berliner Hofmalerei. Zürich 1893
H. ROSENHAGEN: Max Liebermann (Künstlermonographien, Nr. 45). Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1900 — GUSTAV PAULI: Max Liebermann. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1911 — E. HANCKE: Max Liebermann. Berlin, Bruno Cassirer, 1914 — KARL SCHEFFLER: Max Liebermann. München, Piper — MAX J. FRIEDLÄNDER: Max Liebermann. Berlin, Propyläen-Verlag, 1924 — MAX LIEBERMANN: Handzeichnungen. Herausgeg. v. Julius Elias. Berlin, Paul Cassirer, 1922 — G. SCHIEFLER: Das graphische Werk Max Liebermanns. Berlin, Bruno Cassirer, 1907 — JULIUS ELIAS: Max Liebermann (Graphiker der Gegenwart). Berlin, Neue Kunsthandlung, 1921 — MAX LIEBERMANN: Holländisches Skizzenbuch. Text von Oskar Bie. Berlin, Bard, 1911 — MAX LIEBERMANN: Die Phantasie in der Malerei. Berlin, Bruno Cassirer, 1916 — MAX LIEBERMANN: Gesammelte Schriften. Berlin, Bruno Cassirer, 1922
F. H. MEISSNER: Fritz v. Uhde. Berlin, Schuster u. Löffler, 1900 — FRITZ v. UHDE: Des Meisters Gemälde. Herausgeg. v. H. Rosenhagen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1908 — O. J. BIERBAUM: Fritz v. Uhde. München, G. Müller, 1908
F. v. OSTINI: Hugo v. Habermann. München 1912
GEORG BIERMANN: Lovis Corinth (Künstlermonographien Nr. 107). Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1922 — LOVIS CORINTH: Über deutsche Kunst. Leipzig, Hirzel, 1914 — LOVIS CORINTH: Das Erlernen der Malerei. Berlin, Paul Cassirer.
E. WALDMANN: Max Slevogt. Berlin, Bruno Cassirer, 1923 — E. WALDMANN: Max Slevogt, der Graphiker und Illustrator, Katalog. Dresden, Arnold, 1924 — JULIUS ELIAS: Max Slevogt (Graphiker der Gegenwart). Berlin, Neue Kunsthandlung — MAX SLEVOGT: 90 Gemälde in Reproduktionen. Herausgeg. v. K. Voll. München, G. Müller, 1912 — MAX SLEVOGT: Die Wandmalereien in Neu-Cladow. Berlin, Paul Cassirer, 1921
A. DONATH: Lesser Ury. Berlin, Max Perl, 1921 — LOTHAR BRIEGER: Lesser Ury (Graphiker der Gegenwart). Berlin, Neue Kunsthandlung, 1921
F. DEIBEL: Ludwig Dettmann. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1912
R. GRAUL: Hugo Vogel. Leipzig, E. A. Seemann, 1921
CURT HERRMANN: Der Kampf um den Stil. Berlin, Reiß, 1911
H. ROSENHAGEN: Arthur Kampf. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1922
W. WENDEL: Hans Baluschek. Berlin, Dietz, 1924 — H. ESSWEIN: Hans Baluschek (Moderne Illustratoren Nr. II). München, Piper
LOVIS CORINTH: Walter Leistikow. Berlin 1910
LUDWIG HEVESI: Alte Kunst — Neue Kunst. Wien 1894-1908. Wien, Konegen, 1909 — HERMANN BAHR: Sezession. Wien, Wiener Verlag, 1900
MAX OSBORN: Eugen Bracht. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1909
F. v. OSTINI: Fritz Erler. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1921
W. MICHEL: Leo Putz. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann
C. H. WEIGELT: Albert Egger-Lienz. Berlin, Weise, 1914
ADOLF HÖLZEL als Zeichner. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1913
A. RÖSSLER: Neu-Dachau. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1905
H. BETHGE: Worpswede (Die Kunst Nr. 32). Berlin, Bard, Marquardt u. Co. — R. M. RILKE: Worpswede. (Künstler-Monographien Nr. 64). Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1910
GEORG BIERMANN: Heinrich Zügel. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1910
LEO SAMBERGER: Das Werk des Künstlers. Mit Einl. v. H. Eßwein. München, G. Müller, 1913
A. ROSENBERG: F. A. v. Kaulbach. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1910
F. AVENARIUS: Max Klingers Griffelkunst. Berlin 1895 — B HAENDCKE: Max Klinger. Straßburg, Heitz, 1899 — PAUL KÜHN: Max Klinger. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1907 — F. H. MEISSNER: Max Klinger. München, Hanfstängl, 1914 — ELSA ASENIEFF: Max Klingers Beethoven. Leipzig, E. A. Seemann, 1902 — MAX KLINGER: Malerei und Zeichnung. 3. Aufl. 1899

KARL SCHEFFLER: Ludwig v. Hofmann (Moderne Essays Nr. 22). Berlin, Gose u. Tetzlaff, 1902 — O. FISCHEL: Ludwig v. Hofmann. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1903
F. H. MEISSNER: Franz Stuck. Leipzig 1900 — H. VOLLMER: FRANZ STUCK. Berlin 1902
RUDOLF KLEIN: Fritz Boehle. Berlin, Verlagsanst. f. Literatur und Kunst

Zu Abschnitt IV, 3 (Die Malerei der übrigen Völker)

A. DAYOT: La peinture anglaise. Paris 1908 — H. CUNBALL: A History of British Water Colour Painting. London 1906
MALCOLM BELL: E. Burne-Jones. London 1892 — MALCOLM BELL: Burne-Jones (Die Kunst Nr. 3). Berlin, Bard — O. v. SCHLEINITZ: Burne-Jones. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1901
P. G. KONODY: Walter Crane. London 1902 — O. v. SCHLEINITZ: Walter Crane. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1902 — WALTER CRANE: Von der dekorativen Illustration des Buches. Leipzig, E. A. Seemann, 1901
J. JESSEN: G. F. Watts. Berlin, Schuster u. Löffler, 1901 — O. v. SCHLEINITZ: George Frederick Watts. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1904
E. RHYS: Sir Frederick Leighton. London 1895
P. C. STANDING: Lawrence Alma-Tadema. London 1906
C. PHILIPPS: Frederick Walker. London 1895
L. PIETSCH: Hubert Herkomer. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1901
SHAW-SPARROW: Frank Brangwyn and his Work. London 1910
J. L. CAW: Scottish painting. Edinburgh u. London, 1908 — G. B. BROWN: The Glasgow-School of painters. Glasgow 1908
C. VAN DYCKE: The History of American Art. 5 Bde. New-York 1902 ff. — S. ISHAM: The History of American Painting. New-York 1905 — CH. A. CAFFIN: The Story of American Painting. London 1908
H. W. NITZER: James M. N. Whistler (Die Kunst Nr. 19). Berlin, Bard — E. R. und J. PENNELL: J. M. N. Whistler, London 1908
G. H. MARIUS: Die holländische Malerei im 19. Jahrh. Berlin, S. Fischer, 1906 — J. DE JONGHE: Die holländische Landschaftsmalerei. Berlin 1905
JOZEF ISRAELS. L'homme et l'artiste. Amsterdam, J. M. Schadekamp, 1891 — MAX LIEBERMANN: Jozef Israels. Berlin, Bruno Cassirer, 1909 — JOZEF ISRAELS: Spanien. Berlin, Paul Cassirer, 1909
H. L. BERCHENHOFF: Anton Mauve. Amsterdam 1890 — JAN VETH: Streifzüge eines holländischen Malers. Berlin, Bruno Cassirer, 1904
H. HYMANS: Belgische Kunst des 19. Jahrh. Berlin 1906
G. VANZYPE: E. Laermans. Brüssel 1908
C. LEMONNIER: Alfred Stevens et son œuvre. Brüssel 1906 — P. LAMBOTTE: L'œuvre de A. Stevens. Antwerpen u. Brüssel 1907
C. LEMONNIER: Emile Claus. Brüssel 1908
LOUIS LABARRE; Antoine Wiertz. Brüssel 1886
A. G. TEMPLE: Modern Spanish Painting. London 1908 — DAVILLIER: Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondence. Paris, Aubry. 1876
L. CALLARI: Storia dell'arte contemporanea italiana. Rom 1909 — PRINCIPESSA DELLA ROCCA: Artisti Italiani viventi. Napoli 1878
M. MARTERSTEIG: Giovanni Segantini (Die Kunst Nr. 21). Berlin 1900 — W. FRED: Giovanni Segantini. Wien, Wiener Verlag, 1901 — FRANZ SERVAES: Giovanni Segantini. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1907
SIGURT MÜLLER: Nyere dansk Malerkunst. Kopenhagen 1884 — E. HANNOVER: Dänische Kunst des 19. Jahrh. Leipzig 1907 — CH. A. BEEN: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier. 2 Bde. Kopenhagen 1902
PH. WEILBACH: Maleren Eckersbergs Levned og Vaerker. Kopenhagen 1872
EMIL HANNOVER: Christen Köbke. Kopenhagen 1893
G. NORDENSVAN: Schwedische Kunst im 19. Jahrh. Leipzig, E. A. Seemann, 1904
T. HEDBERG: Richard Bergh. Stockholm 1903
GEORG PAULI: Ernst Josephson. Stockholm 1910

CARL LARSSON: Laßt Licht hinein! Stockholm, Bonnier — CARL LARSSON: Das Modell. Leipzig, Bonnier, 1912 — CARL LARSSON: Bei uns auf dem Lande. Bruno Cassirer, Berlin
W. HASSELSTAM: Axel Gallén. Stockholm 1904
A. AUBERT: Die norwegische Malerei im 19. Jahrh. Übersetzt v. Walter Schmidt. Leipzig 1910
MICHAEL MUNKACSY: Erinnerungen. Berlin, Fontane, 1897
B. LAZAR: Paul Merse v. Szinyei. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann — MAX OSBORN: Emil Orlik (Graphiker der Gegenwart). Berlin, Neue Kunsthandlung, 1920
IGOR GRABAR: Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. Leipzig, E. A. Seemann, 1906 — A. BENOIS: L'école Russe de peinture. St. Petersburg 1907 — A. ELIASBERG: Russische Kunst. 2. Aufl. München 1915 — ED. DOBBERT: Karl Brülow. Eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte. St. Petersburg 1871 — Album de J. E. Répin. Herausgeg. v. E. Cavos. St. Petersburg 1891
OSKAR BIE: Constantin Somow. Berlin 1907

Zu Abschnitt IV, 4 (Moderne Plastik und Architektur)

MAX OSBORN: Moderne Plastik. Berlin, Gose u. Tetzlaff, 1905
ARSÈNE ALEXANDRE: L'œuvre de Rodin. Paris 1900 — G. KAHN: A. Rodin (L'Art et le Beau Nr. 2). Paris, Librairie artistique — R. M. RILKE: A. Rodin (Die Kunst Nr. 16). Berlin, Bard, 1902 — E. CLARIS: Rodin und Rosso. Utrecht, Vroede, 1902 — LOTHAR BRIEGER: Auguste Rodin. Straßburg 1903 — OTTO GRAUTOFF: Rodin. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1908 — A. RODIN: Die Kunst. Gespräche des Meisters, herausgeg. von P. Gsell. Leipzig, Rowohlt, 1913
U. DEMAISON: Bartholomé et le monument aux morts. Paris 1900
E. HESSLING: La sculpture belge contemporaine. Berlin et New-York 1903
GEORG TREU: Constantin Meunier. Dresden 1898 — KARL SCHEFFLER: Meunier (Die Kunst Nr. 25). Berlin, Bard — C. LEMONNIER: Constantin Meunier. Paris 1904
H. TEIRLINCK: Joseph Lambeaux. Paris 1909
M. DES OMBIAUX: Victor Rousseau. Paris 1904
A. HEILMEYER: Moderne Plastik in Deutschland. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1903 — A. HEILMEYER: Adolf Hildebrand. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1902 — A. HILDEBRAND: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893
W. v. WASILIEWSKI: Artur Volkmann. München 1908
W. v. BODE: Fritz Klimsch. Freiburg i. B., Pontos-Verlag, 1924
W. R. VALENTINER: Georg Kolbe. München, Wolff, 1922
EMIL WALDMANN: August Gaul. Berlin, Paul Cassirer, 1919
FRITZ STAHL: Hugo Lederer. Berliner Architekturwelt. Berlin, Wasmuth, 1906
M. RAPSILBER: Stephan Sinding. Berlin, o. J.
E. B. CHANCELLOR: The lifes of British sculptors. London 1912
KARL SCHEFFLER: Moderne Baukunst. Berlin, Bard, 1907 — FRITZ SCHUMACHER: Das Bauschaffen der Jetztzeit und die historische Überlieferung. Leipzig 1901 – DERS.: Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. Straßburg 1899 – DERS.: Streifzüge eines Architekten. Jena 1907 — DERS.: Die Architektur der großen Stadt. Berlin, Bruno Cassirer, 1913 — P. WOLF: Städtebau. Leipzig 1919
Paul Wallot und seine Schüler. (Berliner Architekturwelt, 2. Sonderheft.) Berlin, Wasmuth, 1912
H. MUTHESIUS: Die englische Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1900 — E. B. CHANCELLOR: The lifes of British architects. London 1909
FRITZ STAHL: Ludwig Hoffmann. Sonderheft der Berliner Architekturwelt. Bd. XIV. Berlin, Wasmuth — L. HOFFMANN: Neubauten der Stadt Berlin. 6 Bde. Berlin 1902/07
W. C. BEHRENDT: Alfred Messel. Berlin 1911
A. LUX: Otto Wagner. München 1914 — OTTO WAGNER: Moderne Architektur. Wien 1896
A. G. MEYER: Eisenbauten. Eßlingen, Neff, 1907
F. HOEBER: Peter Behrens. München, Müller, 1913 — PETER BEHRENS: Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Berlin, Mittler, 1917
ALBERT GESSNER: Das deutsche Mietshaus. München, Bruckmann, 1909

Zu Abschnitt IV, 5 (Die zeichnenden Künste)

OSKAR BIE: Die moderne Zeichenkunst (Die Kunst Nr. 36). Berlin, Bard u. Marquardt — MAX J. FRIEDLÄNDER: Die Radierung. Berlin, Bruno Cassirer, 1921

G. I. WOLF: Karl Stauffer-Bern. München 1909 — OTTO BRAHM: Karl Stauffer-Bern. Berlin, Meyer u. Jessen, 1911 — M. LEHRS: Karl Stauffer-Bern. Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche. Dresden, Arnold, 1907

J. VOGEL: Otto Greiner. Leipzig 1903

H. W. SINGER: Käte Kollwitz. Stuttgart, Neff, 1908 — J. SIEVERS: Die Radierungen der Käte Kollwitz. Dresden, 1913 — F. BOETTGER u. a.: Käte Kollwitz' Zeichnungen. Dresden 1920

L. BKIEGER: Hans Meid (Graphiker der Gegenwart) Berlin, Neue Kunsthandlung, 1921

F. BLEI: Félicien Rops (Die Kunst Nr. 47). Berlin, Bard — E. RAMIRO: Félicien Rops. Paris 1905

MAX OSBORN: Der Holzschnitt. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1905

R. KLEIN: Oberländer und Schwind. Berlin 1910 — H. ESSWEIN: A. A. Oberländer (Moderne Illustratoren Nr. 5). München, Piper

GEORG HERMANN: Wilhelm Busch (Moderne Essays Nr. 17). Berlin, Gose u. Tetzlaff, 1902 — E. DAELEN: Wilhelm Busch und seine Bedeutung. Düsseldorf, Bagel

MAX J. FRIEDLÄNDER: Die Lithographie. Berlin, Bruno Cassirer, 1922

H. ESSWEIN: H. de Toulouse-Lautrec (Moderne Illustratoren Nr. III). München, Piper

EDUARD FUCHS: Die Karikatur der europäischen Völker. 2 Bde. Berlin, A. Hofmann

H. ESSWEIN: Th. Th. Heine (Moderne Illustratoren Nr. I). München, Piper

RUDOLF KLEIN: Aubrey Beardsley (Die Kunst Nr. 5). Berlin, Bard — H. ESSWEIN: Aubrey Beardsley (Moderne Illustratoren Nr. VIII). München, Piper — A. ROSS: Aubrey Beardsley. London 1909

HANS LOUBIER: Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart 1921

W. VON ZUR WESTEN: Reklamekunst. Bielefeld, Velhagen u. Klasing, 1903

ARSÈNE ALEXANDRE: J. Cheret, Catalogue de ses œuvres

Zu Abschnitt IV, 6 (Kunst und Leben)

E. M. ELLWOOD: Möbel- und Raumkunst in England. Stuttgart 1909 — H. MUTHESIUS: Das englische Haus. 2. Aufl. Berlin 1908

F. VOGEL: Das amerikanische Haus. Berlin 1910

A. NOYES: William Morris. London 1909

CH. R. MACINTOSH: Haus eines Kunstfreundes. Darmstadt, A. Koch

K. SCHEFFLER: Henry van de Velde. Leipzig, Insel-Verlag, 1913 — HENRY VAN DE VELDE: Renaissance im Kunstgewerbe. Berlin, Cassirer, 1901 — DERS.: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig, E. A. Seemann, 1902 — DERS.: Vom neuen Stil. Leipzig, Insel-Verlag, 1907

ALEXANDER KOCH: Das neue Kunsthandwerk in Deutschland und Österreich. Darmstadt, Koch, 1923 — W. C. BEHRENDT: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1920 — ALFRED LICHTWARK: Verschiedene Bändchen kleiner Schriften. Erschienen bei Bruno Cassirer, Berlin 1901 ff. — HERMANN MUTHESIUS: Kunstgewerbe und Architektur. Jena, Diederichs, 1907 — DERS.: Landhaus und Garten. München, Bruckmann, 1907 — ALEXANDER KOCH: Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur. Mehrere Bände. Darmstadt, Koch — DERS.: Das schöne Heim. Darmstadt, Koch — OSKAR BIE: Die Wand und ihre künstlerische Behandlung (Die Kunst). Berlin, Bard u. Marquardt — P. SCHULTZE-NAUMBURG: Häusliche Kunstpflege. Jena, Diederichs, 1906

J. POPP: Bruno Paul. München 1916 — J. A. LUX: J. M. Olbrich. Berlin, Wasmuth, 1919

Zu Abschnitt V, 1 (Die Überwindung des Impressionismus)

FRITZ BURGER: Einführung in die moderne Kunst. In: Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg, Athenaion — M. PICARD: Das Ende des Impressionismus. München 1916 — A. WERNER: Impressionismus und Expressionismus. Frankfurt a. M. 1917 — W. WORRINGER: Abstraktion und Einfühlung. München, Piper, 1919 — FRANZ LANDSBERGER: Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1919 — GEORG MARZYNSKI: Methode des Expressionismus, Studien zu seiner Psychologie. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920 — PAUL FECHTER:

Der Expressionismus. 3. Aufl. München, Piper, 1919 — WILHELM HAUSENSTEIN: Über Expressionismus in der Malerei. Berlin, Erich Reiß, 1919 — THEODOR DÄUBLER: Im Kampf um die moderne Kunst. 2. Aufl. Berlin, Erich Reiß, 1919 — PAUL WESTHEIM: Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. Potsdam, Kiepenheuer, 1918 — OTTO GRAUTOFF: Die neue Kunst. Berlin, Karl Sigismund, 1921 - DERS.: Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Ein Versuch zur Deutung der Kunst unserer Zeit. Berlin, Wasmuth, 1919 — ADOLF BEHNE: Die Wiederkehr der Kunst. Leipzig, Kurt Wolff-Verlag - DERS.: Zur neuen Kunst (Sturm-Bücher Nr. VII). Berlin, Verlag Der Sturm, 1915 — HERWARTH WALDEN: Die neue Malerei. Berlin, Verlag Der Sturm, 1919 — G. F. HARTLAUB: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Aussicht neuer religiöser Kunst. Leipzig, Kurt Wolff, 1919 — CLIVE BELL: Kunst. Herausgeg. und eingeleitet von Paul Westheim. Dresden, Sibyllen-Verlag, 1922 — JAHRBUCH DER JÜNGSTEN KUNST. Herausgeg. von Georg Biermann, 1922 u. 1923. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann

Zu Abschnitt V, 2 (Neue Ziele: Cézanne, van Gogh, Munch)

A. VOLLARD: Paul Cézanne. Paris 1915 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Cézanne und sein Kreis. 3. Aufl. München, Piper, 1920 — E. A. BERNARD: Erinnerungen an Cézanne. Basel 1918

J. MEIER-GRAEFE: Vincent van Gogh. München 1910. Große Ausgabe: Vincent. München 1921 — TH. DURET: Vincent van Gogh. Paris 1916 — CURT GLASER: V. van Gogh. Leipzig, E. A. Seemann, 1921 — KURT PFISTER: V. van Gogh. Potsdam, Kiepenheuer, 1922 — V. VAN GOGH: Briefe an seinen Bruder. 2 Bde. Berlin, Paul Cassirer, 1914

M. LINDE: Edvard Munch und die Kunst der Zukunft. Berlin 1903 — CURT GLASER: Edvard Munch. Berlin 1917 — H. ESSWEIN: Edvard Munch (Moderne Illustratoren Nr. 7). München, Piper — G. SCHIEFLER: Verzeichnis des graphischen Werkes von Edvard Munch bis 1906. Berlin, Bruno Cassirer, 1907

Zu Abschnitt V, 3 (Die zweite Reihe: Gauguin, Matisse, Hodler)

CH. MAURICE: Paul Gauguin. Paris 1919 — E. WIESE: Paul Gauguin (Junge Kunst Nr. 30). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1923 — PAUL GAUGUIN: Noa Noa. Berlin, Bruno Cassirer

A. WEESE: Ferdinand Hodler. Bern 1910 — F. BURGER: Cézanne und Hodler. 2. Aufl. München 1918 — A. WEESE: Aus der Welt Ferdinand Hodlers. Bern 1919 — C. A. LOOSLI: Ferdinand Hodler (Textband mit einer Folge von Mappen mit Reproduktionen nach Werken des Meisters in großem Format. 141 Handzeichnungen in Lichtdruck, 159 Lichtdrucke nach Gemälden, 2 nach Plastiken, 28 Faksimile-Reproduktionen nach Gemälden in farbigem Steindruck). Zürich, Rascher, 1919 — ADOLF FREY: Ferdinand Hodler. Leipzig, Haessel, 1922 — FERDINAND HODLERS Werke in vier Mappen. Akte und Bewegungsstudien. Bildnisse. Volksleben. Landschaften

Zu Abschnitt V, 4 (Ausbreitung dcr Bewegung)

A. SALMON: La jeune peinture française. Paris 1912 — OTTO GRAUTOFF: Französische Malerei seit 1914. Berlin, Mauritius-Verlag, 1921

A. SALMON: Emile-Othon Friesz. Paris 1920

FR. CARCO: Maurice de Vlaminck. Paris 1920 — D. HENRY: Maurice de Vlaminck (Junge Kunst Nr. 11). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920

E. VERHAEREN: J. Ensor. Brüssel 1908 — H. V. GARVENS-GARVENSBURG: James Ensor. Hannover 1913

D. HENRY: André Dérain (Junge Kunst Nr. 15). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920

WILHELM UHDE: Henri Rousseau. Paris, Figuière, 1911. Dass. herausgeg. durch die Galerie Flechtheim, Düsseldorf, E. Ohle, 1914 - DERS.: Henri Rousseau (Künstler der Gegenwart Nr. 2). Dresden, Kammerer, 1921 — H. KOLB: Henri Rousseau (Junge Kunst Nr. 27). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1922

Zu Abschnitt V, 5 (Futurismus und Kubismus)

GUILLEAUME APOLLINAIRE: Les Peintres Cubistes. Paris, E. Figuiere et Co., 1913 — P. E. KÜPPERS: Der Kubismus. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920 — ALBERT GLEIZES: Der Kubismus. Die Mittel zu seinem Verständnis. Berlin, Verlag Der Sturm, 1922

MAX RAPHAEL: Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München, Delphin-Verlag, 1913 — M. RAYNAL: Picasso. München, Delphin-Verlag, 1921

H. v. WEDDERKOP: Marie Laurencin (Junge Kunst Nr. 22). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921

Zu Abschnitt V, 6 (Die Malerei in Deutschland)

ECKART v. SYDOW: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin, Furche-Verlag, 1920 — LUDWIG JUSTI: Neue Kunst. Einführung zu den Gemälden der sogenannten Expressionisten in der Nationalgalerie. Berlin, Julius Bard, 1921 — GUSTAV PAULI: Die Kunst und die Revolution. Berlin 1921 — HERMANN BAHR: Expressionismus. München 1916 — JULIUS MEIER-GRAEFE: Wohin treiben wir? Berlin, S Fischer, 1913

WILHELM HAUSENSTEIN: Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch. München 1918

C. E. UPOFF: Chr. Rohlfs (Junge Kunst Nr. 34). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1923

W. FRIEG: Wilhelm Morgner (Junge Kunst Nr. 12). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920

E. SUERMONDT: Heinrich Nauen (Junge Kunst Nr. 29). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1922

H. BRAUNE-KRICKAU: Oskar Moll (Junge Kunst Nr. 19). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921

WALTHER COHEN: August Macke (Junge Kunst Nr 32). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1922 — AUGUST MACKE: Zeichnungen. Bonn, Rhenania-Druckerei

W. R. VALENTINER: K. Schmidt-Rottluff (Junge Kunst Nr. 16). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920 — ROSA SCHAPIRE: Karl Schmidt-Rottluffs graphisches Werk bis 1923. Berlin, Euphorion-Verlag, 1924

W. HEYMANN: Max Pechstein. München 1916 — G. BIERMANN: Max Pechstein (Junge Kunst Nr. 1). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1919 — MAX OSBORN: Max Pechstein. Berlin, Propyläen-Verlag, 1922

E. COHN-WIENER: Willy Jaeckel (Junge Kunst Nr. 9). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920

W. KANDINSKY und FRANZ MARC: Der blaue Reiter. München 1912 — FR. MARC: Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen. 2 Bde. Berlin, Paul Cassirer, 1920

MAX SAUERLANDT: Emil Nolde. München, Wolff, 1921 — G. SCHIEFLER: Das graphische Werk Emil Noldes. Berlin 1921

PAULA MODERSOHN-BECKER: Briefe und Tagebücher. Hannover 1917 — GUSTAV PAULI: Paula Modersohn-Becker. Leipzig 1919

M. FISCHER: Joseph Eberz und neue Wege in der religiösen Malerei. München 1919 — L. ZAHN: Joseph Eberz (Junge Kunst Nr. 14). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920

PAUL WESTHEIM: Oskar Kokoschka. Potsdam, Kiepenheuer, 1918

EFROSS u. TUGENDHOLD: Die Kunst Marc Chagalls. Potsdam, Kiepenheuer, 1921 — K. WITH: Marc Chagall (Junge Kunst Nr. 35). Leipzig, Klinkhurdt u. Biermann, 1923

GEORG BIERMANN: Heinrich Campendonk (Junge Kunst Nr. 17). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921

H. ZEHDER: Wassily Kandinsky. Dresden, Kaemmerer, 1920 — W. KANDINSKY: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. München, Piper, 1912

KONSTANTIN UMANSKIJ: Neue Kunst in Rußland 1914 bis 1919. Potsdam, Kiepenheuer, und München, Hans Goltz, 1920

H. v. WEDDERKOP: Paul Klee (Junge Kunst Nr. 13). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920 — KANS KAISER: Max Beckmann. Berlin, Paul Cassirer, 1913 — CURT GLASER, J. MEIER-GRAEFE, FRAENGER u. HAUSENSTEIN: Max Beckmann. München, Piper, 1924 — H. GRABER: Jüngere Schweizer Künstler. Düsseldorf 1918 — WILHELM SCHÄFER: Die moderne Malerei in der deutschen Schweiz. Leipzig, Haessel, 1924 — F. M. HUEBNER: Die neue Malerei in Holland. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921

JACOBA VAN HEEMSKERCK. (Sturm-Bilderbuch Nr. VII.) Berlin, Verlag Der Sturm

MODERNE KUNST IN PRIVATSAMMLUNGEN. Herausgeg. v. Georg Biermann. Bd. I. Holland. Von F. M. Huebner. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1922



Zu Abschnitt V, 7 (Graphik, Bildnerei und Baukunst)

H. W. SINGER: Die moderne Graphik. Leipzig 1914 — KURT PFISTER: Deutsche Graphik der Gegenwart. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1920 — GUSTAV HARTLAUB: Die neue deutsche Graphik. Berlin, Erich Reiß, 1920

PAUL WESTHEIM: Das Holzschnitt-Buch. Potsdam, Kiepenheuer, 1921

WILLI WOLFRADT: George Grosz (Junge Kunst Nr. 21). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921 — DERS.: Die neue Plastik. Berlin, Erich Reiß, 1920 — CARL EINSTEIN: Negerplastik. Leipzig 1913

C. E. UPHOFF: Bernhard Hoetger (Junge Kunst Nr. 3). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1919 — MAX OSBORN: Bernhard Hoetger. Vorwort zum Katalog der Ausstellung bei H. Goltz. München 1913

PAUL WESTHEIM: Wilhelm Lehmbruck. Potsdam, Kiepenheuer, 1919

KURT PFISTER: Edwin Scharff (Junge Kunst Nr. 10). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1921

E. WIESE: A. Archipenko (Junge Kunst Nr. 40). Leipzig, Klinkhardt u. Biermann — H. HILDEBRANDT: A. Archipenko. Berlin, Ukrainske Slowo, 1923

PAUL FECHTER: Die Tragödie der Architektur. Jena, Lichtenstein, 1921

FRITZ STAHL: Hans Poelzig. Berlin, Wasmuth, 1919

P. SCHEERBART: Glasarchitektur. Berlin 1914

BRUNO TAUT: Alpine Architektur. Hagen 1910 - DERS.: Die neue Wohnung. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1924 - STAATLICHES BAUHAUS ZU WEIMAR 1919/23. Weimar, Bauhaus-Verlag

Register

Die Städtenamen sind fett, die Künstlernamen gesperrt gedruckt
Die eingeklammerten Ziffern nennen die Seiten der Abbildungen

---

Berichtigungen

Zeile 67, Seite 14 v. u. *lies:* Oreanda (statt Orianda)
» 169, » 1 v. u. » Rodin » Rondi
» 313, » 4 v. u. » Hans Thoma (1839–1924)
» 350, » 7 v. u. » Dora Hitz (1853 [nicht 1856]–1924)

Druck von Bernhard Tauchnitz in Leipzig


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07036 3414


UNIVERSITY OF MICHIGAN
ISLAMIC ART SEMINAR

